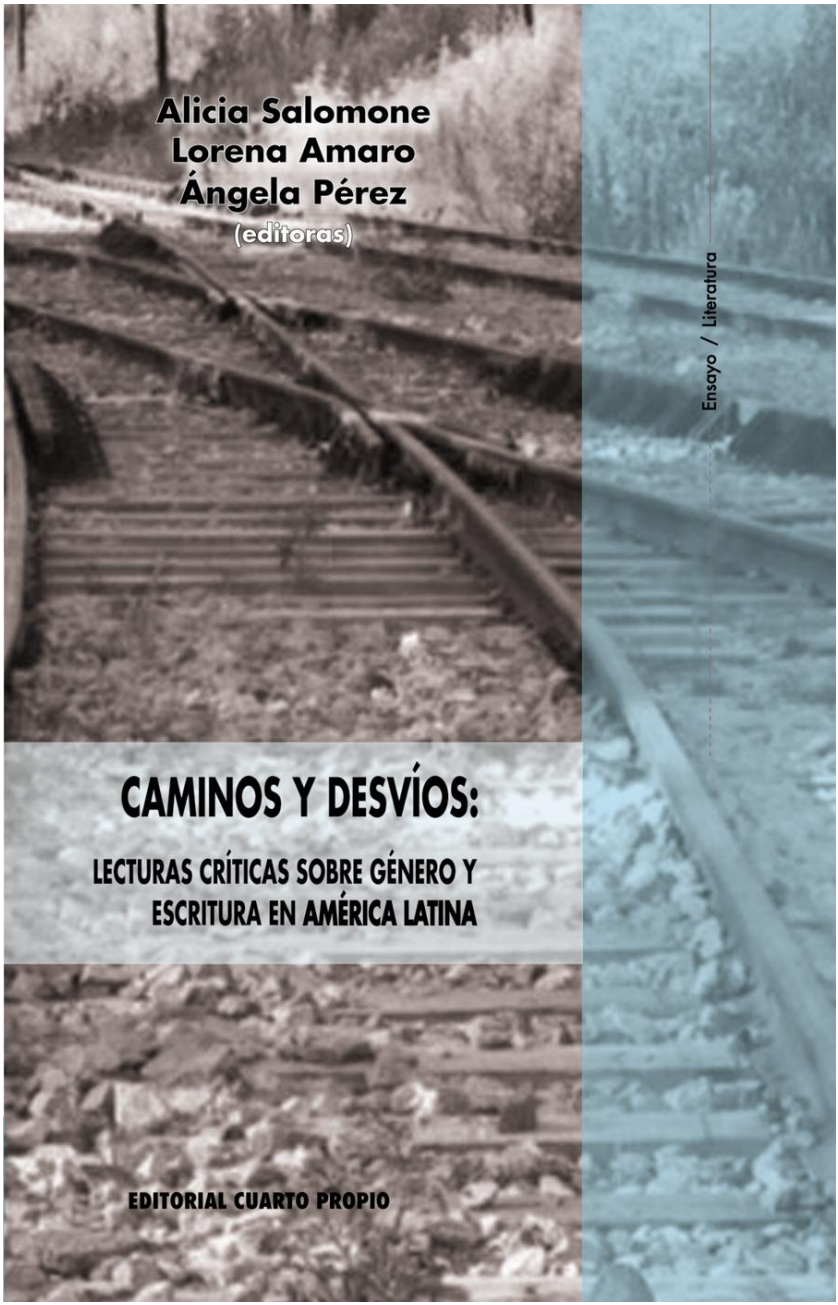
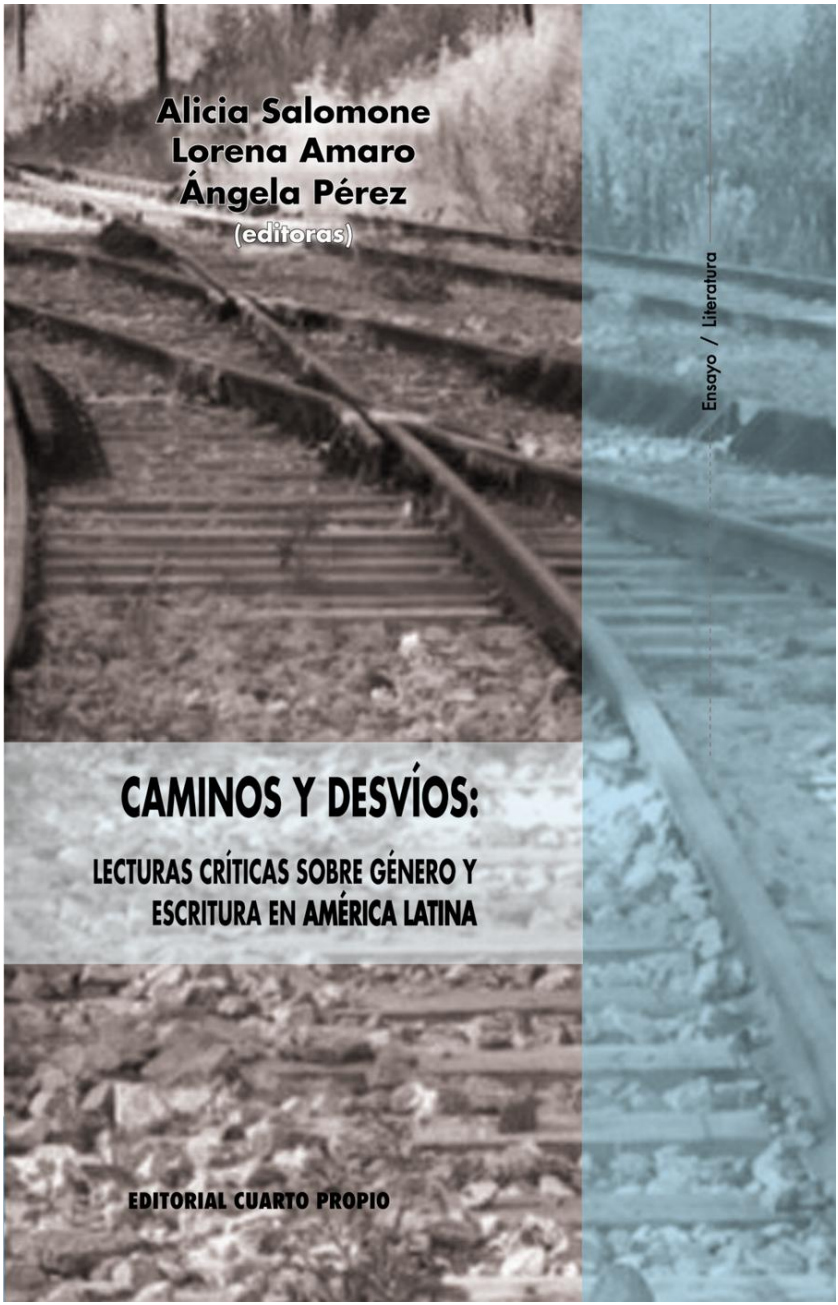

Alicia Salomone
Lorena Amaro
Ángela Pérez
(editoras)
Ensayo / Literatura
CAMINOS Y DESVÍOS:
LECTURAS CRÍTICAS SOBRE GÉNERO Y
ESCRITURA EN AMÉRICA LATINA
EDITORIAL CUARTO PROPIO


Alicia Salomone
Lorena Amaro
Ángela Pérez
(editoras)
Ensayo / Literatura
CAMINOS Y DESVÍOS:
LECTURAS CRÍTICAS SOBRE GÉNERO Y
ESCRITURA EN AMÉRICA LATINA
EDITORIAL CUARTO PROPIO

Serie Ensayo

CAMINOS Y DESVÍOS:

Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina

ALICIA SALOMONE, LORENA AMARO

Y ÁNGELA PÉREZ

(editoras)

CAMINOS Y DESVÍOS:

lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina

Ensayo / Literatura

EDITORIAL CUARTOPROPIO

CAMINOS Y DESVÍOS:

Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina

© ALICIA SALOMONE

© LORENA AMARO

© ÁNGELA PÉREZ

Inscripción N° 197.029

ISBN 978-956-260-535-9

eISBN 978-956-8881-28-3

© Editorial Cuarto Propio

Producción general y diseño: Rosana Espino

Edición: Paloma Bravo

1a edición, octubre de 2010

Valenzuela Castillo 990, Providencia, Santiago

Fono/Fax: (56-2) 341 7466

E-mail: marisol@cuartopropio.cl

www.cuartopropio.cl

Edición y distribución digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com Edición Digital, Septiembre 2011

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Lorena Amaro, Ángela Pérez y Alicia Salomone

SUBORDINACIONES / INSUBORDINACIONES

ALICIA SALOMONE

Ironía e intertextualidad en La dicha (2004), de Irene Gruss

LUCÍA GUERRA

Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio

ABUELAS, MADRES, HIJAS

ÁNGELA PÉREZ

La (meta)matriz gestacional: maternidad y filianidad en la (auto)construcción de la identidad femenina

AINHOA VÁSQUEZ

Cuerpos femeninos entre el sacrificio y la autodestrucción: una

lectura de la novela Las flores de Denise Phé-Funchal

POLÍTICAS DEL NOMBRE

LORENA AMARO

María Flora Yáñez en su escritura autobiográfica: itinerario de un nombre

KAREM PINTO

Nombrar el margen: etnia y género en Sur de Diana Bellesi

GILDA LUONGO

Memorias de Bandera hueca: osadía de nombrar

GÉNERO E IMAGINARIOS URBANOS

NATALIA CISTERNA

Entre el presente utópico y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna en La mampara de Marta Brunet

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

Las poetas y la ciudad de Santiago en la posdictadura chilena (1989-2006)

ESCENARIOS DE LA MUJER EN CHILE

ALIDA MAYNE-NICHOLLS

Mujeres “próceres” chilenas: una mirada renovadora a la luz de Mistral y Labarca

GILDA WALDMAN M.

Mujeres por mujeres: miradas femeninas en la novela histórica contemporánea chilena

JAVIERA FIGUEROA MIRALLES

Cansado ya del sol, la culebra memoriosa: (re)creación identitaria a través de la memoria y el duelo

RUBÍ CARREÑO

La puntada y el remiendo: poéticas de la memoria en Violeta Parra

LAS AUTORAS

PRESENTACIÓN

Caminos y desvíos surge por un impulso colectivo que reunió, entre 2008 y 2009, a un grupo de investigadoras chilenas que for-man parte de distintas instituciones e incluso viven en países diversos, bajo la consigna de reflexionar crítica y creativamente en torno a la relación entre género y escritura en el siglo XX latinoamericano. Llevar a cabo este proyecto suponía entrar en relación con una tradición de estudios que, al menos en los últimos veinticinco años, se viene configurando tanto en nuestro país como en el resto del continente, y que a estas alturas ha producido un corpus textual considerable de teorías y relecturas críticas respecto de la producción de mujeres y varones que escriben en América Latina. Asimismo, y desde nuestro propio énfasis, dar forma a este texto implicó el deseo de proponer diálogos que, a distinto nivel, implicaran el atravesar fronteras.

Por un lado, teníamos que enfrentar las demarcaciones territoriales –los caminos– que históricamente impusieron los Estados nacionales, limitando en no poca medida el estudio de los procesos culturales y literarios –los desvíos– que nos vinculan como región. En ese sentido, si bien muchos de los análisis de este libro se refieren a la experiencia chilena, han sido insertos en un marco de referencias más amplio, como el que brindan textos originados en otros países del Cono Sur y Centroamérica, considerando la polifonía que aportan sus diversos sistemas culturales y literarios. Por otra parte, en consonancia con una mirada que prioriza la heterogeneidad por sobre los monologismos, se proyecta en este texto una idea de la escritura como espacio inclusivo, en el que se integran diversas prácticas y géneros del discurso, desde la poesía y la narrativa de ficción hasta el diario íntimo, el ensayo y las letras de la canción popular. Es en estos espacios textuales donde tiene lugar, además, el cruce estético y político de cultura, identidad y subjetividad, pues es en ellos donde se proyectan los juegos y tensiones entre las representaciones identitarias individuales y colectivas (nacionales, étnicas, de clase, de género-sexual, etc.), y su

reconfiguración desde los y las sujetos.

Nuevamente, desde una perspectiva de frontera, abordar hoy la teoría de género, tras varias décadas de reflexión, sobre todo en América Latina, implica atender a la historicidad y polisemia que la caracterizan y además, a la liminaridad que continúa definiéndola, tanto en términos institucionales como teóricos, pues se trata de un corpus que no sólo es muy dinámico, sino que está en proceso de conformación. Los ensayos que aquí presentamos constituyen tentativas críticas y escriturales que retoman diversos aportes, dejando ver que las teorizaciones de género no sólo no presentan un desarrollo lineal y progresivo, sino que constituyen, más bien, genealogías –redes, entramados– que se articulan en un diálogo productivo, complejo y no siempre armónico, entre saberes y prácticas elaborados localmente y, a su vez, entre éstos y las ideas que provienen de las teorías metropolitanas.

“Subordinaciones e insubordinaciones” es una sección que incluye dos artículos que indagan cómo a través de la literatura es posible dar cuenta de procesos de configuración de subjetividades femeninas y masculinas en nuestro continente. Los que operan desde una tensión dialéctica donde se oponen los mandatos socioculturales y las capacidades autonómicas que despliegan los y las sujetos. En este marco, se trata de observar cómo se manifiestan en los textos ciertos mecanismos que intentan domesticar deseos e imponer identidades estrictas y excluyentes, así como de evidenciar aquellas configuraciones subjetivas transgresoras que buscan situarse más allá de los límites o fronteras de las normatividad genérico-(hétero) sexual. El primero de los artículos, de Alicia Salomone, analiza la construcción de un yo lírico femenino en el poemario La dicha, de la escritora argentina Irene Gruss, observando el uso estratégico de la intertextualidad y la ironía en la articulación de la voz rebelde de la hablante. El segundo artículo, de Lucía Guerra, por su parte, a través de un corpus amplio de novelas latinoamericanas de varones y mujeres, revisa los mecanismos a través de los cuales las codificaciones sexogenéricas se imbrican con una particular organización de los espacios públicos y privados, estableciendo lugares de actuación y enunciación excluyentes para lo considerado femenino y masculino. En este escenario, la autora recupera desde la literatura, tanto la

presencia de los imaginarios androcéntricos, como esas voces que, posicionándose críticamente, vienen a contradecirlos desde la expresión de una diferencia femenina, feminista y/u homosexual.

La sección “Abuelas, madres, hijas” observa las particularidades de la relación que se construye entre hijas y madres y el discurso que estas últimas presentan como portadoras de los cánones patriarcales. Es en este marco que se instala el primer artículo, donde Ángela Pérez analiza, en cuentos extraídos de la antología Salidas de Madre (1996), la representación ficcional de la relación madre-hija a modo de canal de transmisión y punto de (auto)configuración de la identidad femenina, considerando especialmente la particular construcción de la identidad de la mujer hija (filianidad) como un modo de subversión ante la imposición patriarcal. Por otra parte, Ainhoa Vásquez analiza la novela Las Flores, de la escritora guatemalteca Denise Phé-Funchal, cuya protagonista debe aceptar un matrimonio que la madre le ha impuesto (y que le permitiría acceder a ser considerada socialmente como una “verdadera mujer”), matrimonio que, sin embargo, no podrá llevarse a cabo, pues su cuerpo reaccionará ante la imposición autodestruyéndose producto de una enfermedad médicamente inexplicable. En este sentido, la sección apunta a constituirse como una revisión de la ruptura que se enuncia con respecto al paradigma tradicional sobre la maternidad como resultado del particular contexto histórico y socio-político desde el cual surgen los textos (1990-2000).

La sección “Políticas del nombre” propone ideas sobre las relaciones entre el poder y el nombrar, dos verbos imbricados ya en el relato bíblico, en el que Dios permite a Adán dar a las cosas el nombre adecuado para ellas en un acto de dominio humano fundante de las culturas (y las políticas) occidentales. No sin razón, Philippe Sollers escribe, presentando De la gramatología, de Jacques Derrida (1971), que la metafísica occidental se produce como dominio de una forma lingüística: “Encarnando la mortalidad de la letra, se fortalece un elemento fundamental: el nombre”[1]. Por su parte, también el filósofo de la deconstrucción argumenta: “la firma inventa a quien firma”[2]. Es así como los textos incluidos en esta sección abordan, en circunstancias históricas y sociales muy diversas, cómo el llegar a nombrar y nombrarse, particularmente en

situaciones de discriminación genérica, constituye una cuestión vital, tanto estética como política y ética. El primero de los artículos, de Lorena Amaro, aborda el caso de la narradora chilena María Flora Yáñez, quien desarrolla en los textos Visiones de infancia e Historia de mi vida complejas estrategias de autorrepresentación, que reflejan las tensiones y sujeciones impuestas a una escritora en el ámbito social y literario chileno de la primera mitad del siglo XX. El texto analiza el itinerario de esta narradora en busca de una identidad como creadora, itinerario que va del nombre del padre al suyo propio. Por su parte, Karem Pinto aborda otros derroteros del nombrar en su análisis del poemario Sur, de la argentina Diana Bellesi, en el que la etnia y el género aparecen como significantes en ausencia, borrados del lenguaje de los otros y con la necesidad de afirmarse en una palabra propia. Por último, Gilda Luongo ofrece una reflexión sobre otra forma de despojo, esta vez en el ensayo Bandera hueca, de Víctor Hugo Robles, publicado en el 2008, donde se escenifica por primera vez una historia posible, en fragmentos, del movimiento homosexual en Chile. Esta lectura analítica, posicionada desde la teoría crítica feminista y de género, asedia, precisamente, la osadía del nombrar desde un lugar minoritario, periférico: el de la diferencia homosexual.

Como decíamos más arriba, el género sexual suele especializarse y, de este modo, la configuración de subjetividades de varones y mujeres tiende a estar relacionada con su despliegue en lo público y lo privado, asociados a lo masculino y lo femenino respectivamente. Desde ese entendido, los artículos que integran la sección “Género e imaginarios urbanos” exploran la significación de la urbe y las apropiaciones particulares que las sujetos femeninas hacen de su experiencia de vivir en una ciudad moderna, en la periferia latinoamericana. Natalia Cisterna, a partir de la novela La mampara (1946) de Marta Brunet, vislumbra cierta desilusión frente al programa feminista de la primera mitad del siglo XX, que aspiraba a la emancipación desde la inclusión plena de las mujeres en el espacio público. Desde la perspectiva de la novela, dicho logro no sólo estaba más distante de lo que se pensaba inicialmente sino que requería, como prerrequisito, del desarrollo de una conciencia crítica que parecía estar ausente en la mayoría de las mujeres. Por su parte, Magda Sepúlveda, a través del análisis de un extenso

corpus poético, traza las cartografías de diversas sujetos femeninas que deambulan por Santiago de Chile en el periodo postdictatorial, asumiendo roles y tácticas que hacen reconocible y legítimo su trayecto por la urbe. Descubrimos así, junto a muchas otras, a la hablante que es alter ego de la Virgen del Cerro (Vía pública, E. Brito), a la poeta bohemia que deambula a la deriva (Piedras rodantes, M. Urriola), a la sujeto fantasmal que anda por una ciudad transformada en cementerio (Uranio, M. Arrate). Sujetos cuyas voces dejan explícita su oposición conciente al lenguaje del oficialismo patriarcal chileno, desde la gestación de un lenguaje desfamiliarizador que pone en jaque los pilares de su andamiaje ideológico.

La producción de nuestras escritoras, desde Gabriela Mistral (1889-1956) hasta Alejandra Costamagna (1970), es abordada en los cuatro ensayos que conforman la última sección del libro, "Escenarios de la mujer en Chile", dando cuenta de una trama o anudamiento que articula voces de mujeres en la cultura del siglo XX. Se va tejiendo así una suerte de genealogía, que vincula identidades, subjetividades y lenguajes, gestados en una diversidad de escenarios políticos y sociales a los cuales aquellas hablas también contribuyen a modificar. Al mismo tiempo, esas voces perduran a través de los ecos que proyectan sobre otras voces, haciendo audible el rumor que nos habla de una experiencia de género que atraviesa tiempos, discursos y espacios. Alida Mayne-Nicholls, a partir de textos ensayísticos de Amanda Labarca y Gabriela Mistral, invita a pensar la Independencia chilena como un proceso inconcluso, en tanto aún queda pendiente la incorporación plena de las sujetos mujeres a la constitución republicana. Asimismo, retoma el concepto de "prócer", interrogando los usos genéricamente excluyentes que ha tenido el término, a la vez que propone su resignificación en el contexto del Bicentenario, con el objeto de que pueda abarcar la experiencia histórica y la actuación pública femeninas. Por su parte, Gilda Waldman hace un recorrido por la novela histórica contemporánea de mujeres chilenas, quienes reinterpretan ciertas figuras femeninas clave en la construcción de un pasado común, y lo hacen en orden a despejar ciertos estereotipos que, mientras subordinaban al conjunto de las mujeres en roles pasivos y domésticos, demonizaban a aquellas otras que habían logrado acceso a ciertos ejercicios de poder en el espacio

político. En el siguiente ensayo, Javiera Figueroa analiza, en la novela Cansado ya del sol, de Alejandra Costamagna, la dolorosa reconstrucción identitaria de una joven, cuya memoria está marcada por la doble tragedia de ser hija de un delator bajo la dictadura pinochetista y de haber perdido a su madre como consecuencia de ese drama violentamente silenciado. Finalmente, en un texto fronterizo, que cruza la reflexión y la creación literaria, y constituye en sí mismo el despliegue de una memoria propia, así como de una memoria generacional, Rubi Carreño retoma la figura de Violeta Parra, para revisar las diferentes apropiaciones que de ella han hecho tanto creadores e investigadores, como la cultura de masas y el poder político, convirtiendo su memoria y legado en un objeto de intensas disputas hegemónicas.

* * *

Cuando nos propusimos hacer este libro, nos interesaba abrir un espacio de intercambio que permitiese acercar la mirada de distintas generaciones críticas y por ello invitamos a participar a investigadoras de diversas formaciones y trayectorias. Lo hicimos bajo el entendido de que una reflexión genéricamente situada no puede eludir y, por el contrario, debe asumir productivamente, tanto el problema del traspaso del conocimiento acumulado, como el de la escucha y apertura que democráticamente debemos a lo que los y las más jóvenes tienen para decir y proponer. Asimismo, nos interesó congregar aquí a profesionales provenientes de distintos ámbitos institucionales, con la intención de multiplicar los puntos de vista frente al estudio de un objeto, de suyo multisémico y abierto a diversas entradas, como es la relación de los tres ejes sobre los que pivotan nuestras indagaciones: la cultura, el género-sexual y la escritura. Esperamos que este diálogo pueda seguir dando frutos en nuevas encrucijadas críticas.

Por nuestra parte, solo nos resta explicitar algunos agradecimientos que estimamos indispensables. En primer término, va nuestra gratitud a todas y cada una de las investigadoras que, superando escollos de tiempo y de distancia, trabajaron en pos de la

concreción de este libro y confiaron en que podíamos llevarlo a buen puerto. Luego queremos reconocer también el aporte de nuestras respectivas instituciones, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, que nos ofrecieron no sólo gratos espacios donde reunirnos semanalmente, sino también el tiempo que requeríamos para nuestro trabajo. Asimismo, queremos destacar la ayuda recibida desde la Dirección de Investigación de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, a través del Proyecto DI-SOC 07-16/2 (Memoria, política y género en escrituras del Cono Sur: 1973-2007), la que permitió financiar parte de esta publicación. Una mención especial nos merece Editorial Cuarto Propio, por alentar desde un inicio la salida de este texto y también por su compromiso cotidiano y firme con el apoyo a la cultura en nuestro país. Finalmente, vaya también el agradecimiento a nuestras hijas e hijos, por permitirnos andar y desandar cotidianamente los caminos que nos llevaron a este libro.

LORENA AMARO, ÁNGELA PÉREZ

y ALICIA SALOMONE

■

[1] Sollers, Philippe. “Un paso sobre la luna”, introducción al libro de Jacques Derrida, De la gramatología. Traducción de Oscar del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Potschart. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, VII - XIX.

[2] “La signature invente le signataire”. En: Derrida, Jacques. Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre. París: Galilée, 1984, 22.

SUBORDINACIONES / INSUBORDINACIONES

ALICIA SALOMONE

(Departamento de Literatura / universidad de Chile - Chile

Ironía e intertextualidad en La dicha (2004), de Irene Gruss

[1]

Los recorridos de una voz poética

Irene Gruss es una poeta argentina nacida en 1950, cuyo primer libro, Lejos de la palabra, recibió en 1975 el primer Premio Municipal a una obra inédita y, con el agregado de nuevos poemas, fue reeditado en 1982 como La luz en la ventana. A este libro siguió El mundo incompleto, en 1987, y una serie de poemarios que se publicaron entre los años noventa y los 2000: La calma (1991), Sobre el asma (1995), Solo de contralto (1998), El brillo de uno en el vidrio de uno (2000) y La dicha (2004), el libro que aquí nos ocupa. La figura de Irene Gruss suele ser vinculada a la generación poética de los años setenta (Genovese, 1998: 69), un agrupamiento que integró con otros escritores como Jorge Aulicino, Guillermo Boido, Santiago Kovadloff, Liliana Hecker y Daniel Freidemberg. Junto a ellos, Gruss publicó en una antología titulada Lugar común, aparecida en Buenos Aires en 1981, y participó en la redacción de varias revistas que fueron clave en la escena literaria de los años de la dictadura, como El escarabajo de oro, El ornitorrinco y El juguete rabioso.

La generación del setenta, como sostiene Alicia Genovese, retomando palabras del prólogo de Santiago Kovadloff a Lugar

común, compartió una vocación por el cultivo de la forma en el lenguaje poético. Un énfasis que se ponía a distancia del tono coloquialista de buena parte de los escritores de los sesenta, los que, en opinión de los más jóvenes, habían exagerado la función referencial de la poesía, poniéndola al servicio de causas sociales y políticas en desmedro del cuidado en la escritura. (Genovese, 1998: 69). En el contexto dictatorial, en cambio, el trabajo formal y trópico con el lenguaje, el juego con el silencio, el enmascaramiento y el desvío de la mirada, adquieren primacía y marcan la nueva sensibilidad, a la vez que dejan una huella del contexto de producción de los textos. Pues los rasgos que adquiere la escritura en esos años no pueden ser entendidos sino en el marco de la necesaria densificación y condensación del lenguaje poético, y del lenguaje en general, en una época en que la lengua de la comunidad era trastocada en sus fundamentos básicos por la lógica genocida del poder militar. Al respecto, dice Jorge Monteleone:

La dictadura argentina de 1976 trastornó el régimen de la mirada y de la discursividad social, entre otros motivos, por su vocación genocida […] Se trata del habla de una lengua que se usa para justificar el asesinato, que nombra para hacer desaparecer y que establece el silencio ominoso sobre aquello que se niega. La poesía argentina escrita en los años ochenta trabajó con esa lengua culpable y su modo de resistir consistió en la reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa. Lo hizo hundiéndose precisamente en su paradoja: la incapacidad por ver correspondía a la obligación de callar. La mirada de esta poesía de época era una mirada corroída: la percepción baldía de un ojo que se corrompe. De algún modo, de ese relato sobre la incapacidad de ver se pasó lentamente al relato de ciertas formas de la visión. Lo que llamaríamos cierta crítica de la mirada. La nueva poesía argentina escrita bajo la dictadura debió obrar con esta discursividad social. Las poéticas derivadas de esos textos conformaron diversos modos de nombrar el borramiento y la culpa, restañar la herida, recomponer un lenguaje descompuesto, devolver al espacio público un aliento de verdad. (Monteleone: 2002).

Irene Gruss, formada en este ambiente intelectual, iría evolucionando en pos de la definición de un camino poético propio, que se definiría a lo largo de las siguientes décadas. En este sentido, ella puede ser comparada con toda una serie de escritoras que, como Diana Bellesi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo y Alicia Genovese, se habían embarcado desde los años setenta en búsquedas afines, y que, en los ochenta, constituyen el núcleo central de lo que hoy podemos llamar, con toda propiedad, como uno de los momentos de eclosión colectiva de la poesía de mujeres argentinas durante el siglo XX[2]. De hecho, a partir de esa década, y en la siguiente, vemos aparecer un conjunto de poemarios firmados por Irene Gruss, a través de los cuales es posible seguir el modelado de una voz que adquiría creciente maduración y reconocimiento.

Ahora bien, como advierte Alicia Genovese (1998: 69), la producción de Gruss muestra perfiles específicos en el conjunto de la poesía que le es contemporánea, en especial si la comparamos con la poesía de varones, lo que se evidencia cuando se la ausculta desde el dispositivo de lectura que provee la teoría crítica feminista. Instalada en esta perspectiva, y productivizando la hipótesis ginocrítica que afirma la bivocalidad que caracterizaría al discurso de mujeres[3], Genovese descubre, a partir de la revisión de los dos primeros libros de la poeta, una serie de pliegues en su escritura donde se manifestarían, al menos, dos capas significantes. Por un lado, una voz primera, más legitimada, que es la que suele reconocerse y adquirir visibilidad pública; por otro lado, una segunda voz, menos observada, que corporiza en la escritura a un sujeto-mujer que enuncia su palabra en contrapunto respecto del discurso androcéntrico dominante (Genovese, 1998: 69).

La crítica actual acerca de la obra de Gruss, y en particular los comentarios que ha recibido el texto que aquí analizamos[4], parecen seguir transitando por esa doble vía que señala Genovese. Por un lado, observamos un tipo de recepción crítica que, bajo cauces más o menos tradicionales, destaca la maestría que exhibe la escritura de Gruss en el juego con las imágenes y en el uso inteligente de la ironía, que se traduciría en un trato irreverente, “secretamente malicioso”, frente a la tradición literaria (Bossi, 2004). Por otro lado, sin embargo, nuevas líneas críticas nos convocan a detenernos

en las marcas que, a través de la cuidada superficie textual, dejan traslucir una subjetividad sexo-genéricamente demarcada (Genovese, 1998).

Por mi parte, más cercana a esta última sensibilidad, me aproximaré al poemario de 2004 con el objeto de observar cómo se configura allí el yo lírico y cuáles son las estrategias discursivas que acompañan su despliegue. Ello supone, por una parte, indagar en las modulaciones irónicas que surgen de la voz de la hablante, y en los sentidos que aquéllas adquieren en su discurso. Por otra, implica analizar los juegos intertextuales que propone el libro, abriendo su textura al diálogo con múltiples discursos literarios y culturales. Ironía e intertextualidad, ésa es mi hipótesis, serían, por lo tanto, las estrategias básicas a las que recurre la hablante, desde las cuales ella buscará inscribir una "poética de lo polifónico", que, al mismo tiempo, opera como una "política de la escritura". Política que entendemos como una reflexión/acción que explora, desde el territorio de la poesía, en las condiciones textuales, materiales y simbólicas que posibilitarían la instalación de una vozmujer crítica al interior de un entramado cultural androcéntrico.

Intertextualidad e ironía en La dicha

El libro se compone de treinta poemas de amplitud variable, pero donde predominan los textos breves y concisos. Todo ellos, a su vez, quedan enmarcados entre dos largos paratextos que entregan ciertas referencias que son relevantes para la interpretación del texto. El primero de ellos, inserto a modo de prólogo, es un fragmento de La rueda celeste, una novela de ciencia ficción publicada en 1971 por la poeta y narradora feminista norteamericana Ursula Le Guin[5]. Se trata de un texto doblemente "menor", tanto por su condición genérico-discursiva como por la autoría femenina que lo suscribe, pero desde el cual se entregan un conjunto de imágenes que, operando como metaforizaciones de la escena de enunciación que expone el poemario, dan cuenta del lugar frágil y amenazado, a la vez que intensamente creativo, desde el cual la hablante quiere instalar su palabra poética.

Entre esas imágenes, vale la pena detenerse en una medusa que allí aparece (Gruss, 2004: 7)[6]. Un signo que, desde su asociación con la figura clásica de la Gorgona que convertía en piedra a quien la miraba, ha sido semantizado como femenino y peligroso en el imaginario cultural androcéntrico[7]. La medusa del texto de Le Guin, sin embargo, está delineada como un ser vulnerable, a la vez que resplandeciente en su juego con la luz, y cuya mayor fortaleza reside en su capacidad para abandonarse de lleno al movimiento del océano, acompasando con su cuerpo el ritmo de las aguas, como única defensa frente a la violencia y poderío del mar. Por otra parte, en la misma imagen también destaca el movimiento que despliega la medusa en sus desplazamientos entre lo alto y lo bajo, lo próximo y lo distante, dejándose llevar por el pulso interior que la mueve y que se articula con el conjunto que la rodea. Una representación que, de modo inequívoco, instala un vínculo entre el poemario y la tradición poética, pues es precisamente la idea de pulso o ritmo íntimo la que ha nombrado, desde el simbolismo en adelante, la relación misteriosa que uniría al macrocosmos con el microcosmos humano, cuyo secreto entendimiento sólo los y las poetas estarían llamados a descifrar y a analogizar a través de la palabra[8].

Sin embargo, frente a esas imágenes que desde el texto de Le Guin se sugieren como símbolos de la armonía y vitalidad de ese universo acuático, por ende femenino, se oponen otras figuras que, como contracaras de aquéllas, representan la eterna acechanza de la muerte. Esto es lo que se hace presente, por ejemplo, en la representación masculinizante de esos “tercos continentes” (7) que se elevan por sobre las aguas, o en esos bancos de arena o de roca que podrían arrastrar a la medusa (o a la poeta) hacia un espacio exterior en el que ya no habría “sustento para la vida” (7), o donde ya no habría poesía. Es decir, hacia ese lugar potencialmente mortífero en el que, un día cualquiera, podría aguardarla el despertar seco e impiadoso de una playa incandescente:

“Qué ha de hacer la criatura toda de materia arrastrada por el mar sobre la arena a la luz del día; qué la mente, cada mañana, al despertar” (Le Guin, cit. en Gruss, 7; el destacado es del texto)

Y es esta posibilidad la que se materializa en uno de los poemas que integran el libro de Gruss y que se titula “He cantado”. Se trata de un texto donde la hablante, desentendiéndose de cualquier identificación con el ideal de belleza femenina representado en el poema en la “quisquillosa sirena”, que ella no quiere ser, se asocia con la figura de Moby Dick, la inmensa ballena blanca de la novela de Melville[9], y desde esa autorepresentación procede a articular su palabra agónica. De este modo, va dejando fluir de su boca dolorida un canto plañidero en el que recuerda su antigua voz y la pasión que la unió a su perseguidor Ahab, mientras espera lo que parece ser la inminencia de la propia muerte:

Aquí me ven con la boca abierta

como una ballena,

esa ballena que escupe

pura congoja. Oh, Ahab, ¿alguien

podría decir es aquí

donde me desahogo ahora?

Oh, boca abierta, yo

que he cantado,

ballena blanca y mortal, no quisquillosa sirena,

oh, amor mío,

quién ha muerto

a quién. (14)[10]

El segundo paratexto que presenta el poemario, y que se ubica en su

parte final, tiene un carácter muy diverso del tono poético que caracterizaba al primero. Su denominación, “Notas de la autora” (47-50), parece sugerirnos que se trata de un fragmento meramente informativo, cuyo objetivo sería el de transparentar el conjunto de referencias intertextuales que se encuentran incorporadas en los poemas que lo anteceden. Por mi parte, sin embargo, prefiero considerar estas páginas como parte del todo textual y, desde ese enfoque, interpretarlo como el espacio donde se inscribe, de forma indirecta pero indudablemente propositiva, esa poética de la intertextualidad que se va desplegando a lo largo del poemario.

Leo esas “Notas”, por tanto, como el espacio donde la voz lírica, trasvestida en ropaje autorial, explicita un deseo de articulación polifónica: es decir, de vinculación estructural con otras voces, discursos y soportes textuales respecto de los cuales la hablante instalará diversas alianzas y disputas significantes. Esta estrategia enunciativa, que visibiliza huellas de palabras y gestos ajenos, por otra parte, desliza una ironía acerca de la pretendida originalidad con que debería estar investido todo proyecto poético. Es decir, proyecta un cuestionamiento sobre ciertas demandas estéticas y sociales, como la originalidad, la genialidad, y aun la condición productiva que debiera tocar también a la poesía en la era neoliberal. Demandas de las cuales la hablante ya se ha desligado, según deja explícito en el poema “Yo estuve a la orilla de un río”, para asumir una búsqueda mucho más detenida y personal que se carga de resonancias utópicas:

Desde ese ojo vi que mi sombra bailaba

mientras yo observaba quieta

la orilla de un río blanco. Estuve

como puede estar cualquiera, de paso,

de rodillas, así miré, toqué una arena abandonada,

blanca como un río que vi desde la orilla.

Nunca digan que poseo una voz

particular, nunca mi garganta plagió tanto

el borde de ese río.

Yo estuve a orillas de un río

blanco como arena abandonada, arena tibia,

danzaba y mi sombra

miraba el horizonte, buscando un rumbo,

islas perdidas buscaba, a orillas de un río

blanco, de agua blanca. (16-17)

Como decíamos antes, el diálogo con múltiples discursos y soportes discursivos, desde la gran literatura nacional e internacional, al cine o la oralidad popular, es crucial para articular esta propuesta poética que busca su plasmación en el montaje de un tejido textual complejo, que apela a una suerte de semiosis multiplicada o fractal para dar curso a la voz lírica. Para ello, la hablante echa mano de un procedimiento que se materializa en los múltiples reenvíos que se diseminan a lo largo del poemario, los que se despliegan sin establecer mayores distinciones jerárquicas entre lo que se considera alta cultura y cultura de masas, o entre la literatura y la paraliteratura. Esto no supone, sin embargo, que su discurso nos proponga una asimilación acrítica o complaciente frente a lo que aquéllos materiales proponen. Por el contrario, lo que llama la atención es el modo en que esas referencias o citas son apropiadas desde una funcionalidad particular, que apunta a la instalación de un lugar de enunciación reflexivo y crítico respecto del propio contexto socio-cultural.

Ello es muy visible en ciertas remisiones a la literatura de masas, como ocurre, por ejemplo, con la referencia paródica a la novela Mañana digo basta, un best-seller de la escritora argentina Silvina Bullrich (1915-1990), quien durante los años sesenta publicó varias

narraciones centradas en heroínas femeninas, generalmente de la élite, que expresaban sus frustraciones y aún ciertos deseos transgresores ante los constreñimientos de su clase y género, pero sin llegar a rupturas radicales. Frente a esa rebeldía de bajo impacto, que difunde la industria cultural para ponerse a tono con los tiempos, la hablante del poema "Atrévete a reír" contrapone un enunciado que desarma, mediante la ironía, aquel modelo de pasividad y sometimiento implícito en la expresión "mañana digo basta", insistiendo, como un son, en el imperativo de un actuar impugnador e inmediato:

Atrévete a reír,

dicha mía, ahora que la ironía

canta otra vez: nunca es

mañana digo basta; hoy es

este repetir el son,

el tin de la campana (34)

La misma intencionalidad crítica, también articulada desde el humor y la ironía, aparece en el poema "Una mujer en la arena" desde la parodia del melodrama hollywoodense Sangre y arena[11]. Allí, la hablante, asumiendo el papel distanciado de una sujeto que narra una escena que no la compromete personalmente, cuenta cómo una mujer, situada fuera del set de filmación, apunta desde el foso unas líneas al actor que está en el centro de la plaza: "Sin víctimas, amor / sin víctimas" (10). Este parlamento, que recoge unos versos del poeta argentino Eduardo Mileo, sin embargo, resulta altamente significativo pues no sólo altera el guión de la película, y en particular la heroicidad del personaje masculino, sino que disloca toda una serie de elementos que son centrales en el discurso melodramático. Un orden que se articula a partir de rígidas dicotomías (bien/ mal, héroe/villano, luz/oscuridad), que son el

vehículo mediante el cual se transmite una ideología conservadora que impone castigar cualquier transgresión a la moral sexual, sobre todo cuando ésta es estimulada por la actuación deliberada de una mujer activa[12].

El distanciamiento de la narradora, que se espejea en la performance que ejecuta la mujer ubicada al costado de la escena, parece aludir a una hablante que ya ha dejado atrás, que ya no cree, en los discursos docilizantes sobre el actuar femenino, sustentados en la amenaza que pende sobre quienes osan desviarse de lo normativo. Es interesante observar, sin embargo, que en el último verso del poema la hablante parece poner en duda su propia lejanía respecto de aquellos modelos. Una actitud que queda al descubierto cuando, desde un enunciado en primera persona, trasluce su ambivalencia frente a esos formatos discursivos y estéticos melodramáticos que, a pesar de expresar matrices culturales arcaicas[13], siguen influyendo en el modo en que varones y mujeres, aun hoy, articulan la propia subjetividad:

Sangre y arena

hay en el círculo exacto,

en pleno día muere el toro

o el torero,

sangre y arena,

en el sitio exacto:

La arena atrae la humedad,

dice la mujer desde el foso,

apunta al actor: “Sin víctimas, amor,

sin víctimas”,

sangre y arena hay en mi corazón (10)

Como observamos antes, la ironía y la parodia resultan apropiadas en el poemario para deconstruir discursividades disciplinadoras y, de este modo, permiten explorar en torno a las posibilidades de acción de ciertas subjetividades femeninas no convencionales. Las tramas intertextuales que despliega el poemario, sin embargo, también pueden asumir formas menos tensionadas, como cuando instala nexos dialógicos con ciertas visiones respecto de las cuales la hablante se muestra solidaria.

Esto es lo que se observa, por ejemplo, en la remisión, que es una suerte de homenaje, al film The Piano Lesson (El piano, 1993), de la realizadora feminista australiana Jane Campion. En este poema, donde predominan las imágenes analógicas por sobre las construcciones irónicas, la hablante retoma y expande la escena final de la película, focalizando el punto de vista de la protagonista en el momento en que es arrastrada desde un bote hacia el mar por la caída de su piano. En esta reescritura poética del guión de Campion (1994), la hablante narra el trayecto hacia abajo y el regreso a la superficie de Ada, desde una representación que crea un escenario acuático pleno de vida: de pájaros, de algas, de plancton, y que, a diferencia del que construye la imagen cinematográfica, acoge amorosamente a la hablante. Por su parte, ella se entrega a las aguas con una sensación de placidez, que se transpone fónicamente al poema mediante la utilización de anáforas y aliteraciones (b-n-d):

El bajofondo,

el bajofondo alcohólico del mar me recibe

con un ruido exagerado: un piano

cae y me arrastra con él (13)

El ruido que produce el piano en su caída, sin embargo, quiebra la

armonía de la escena y reinstala la conciencia de la muerte en la imagen de unos pájaros que giran, como en un cortejo fúnebre, alrededor del instrumento. En ese mismo instante, el movimiento descendente que articulaba el conjunto del poema invierte su sentido y se revierte, proyectándose ahora hacia un impulso de ascenso. El que, a diferencia del arduo forcejeo que tiene que enfrentar la protagonista del film, no supone para la hablante lírica ningún esfuerzo o trauma, como si quisiera indicarnos que lo que está en juego en la escena no constituye una tragedia sino, simplemente, el tránsito dinámico y armónico entre un estado vital y otro:

Subo a la superficie envuelta

en algas y plancton.

La soga se desprendió, cae

donde descansa un piano (13)

Lo particular de este poema, y en ello se hermana con “Voy a dormir” (1938), el poema póstumo de otra poeta argentina: Alfonsina Storni, es que los movimientos de descenso o ascenso que experimenta la hablante, hacia la vida o hacia la muerte, no se disocian de una perspectiva autorreflexiva respecto del papel que a ella misma le cabe en ese transe. Así, en el poema de Storni, luego de imaginar serenamente su tumba marina, en el instante final del texto, la hablante produce un giro subjetivo que le permite reconectarse con el mundo vivo:

si él llama nuevamente por teléfono

le dices que no insista, que he salido (Storni, 1999: 600).

De un modo semejante, en el poema de Gruss, las tensiones que

oponen en el cuerpo y la subjetividad de la hablante un impulso hacia abajo (hacia el tanatos, en tanto deseo de muerte) y hacia arriba (hacia el eros, en tanto deseo de vida), también derivan en una interrogación respecto de la participación, conciente o inconsciente, en el desenlace que conducirá hacia la propia muerte o la supervivencia.

¿En qué momento dejé hundirme

en el bajofondo de pianos y de pájaros?

¿Mi voluntad eligió vivir? (13)

La imagen final del poema, que muestra al piano yaciendo como un bulto mudo en el fondo del mar y al que la hablante se refiere de forma distanciada ("Un piano descansa en el bajo/ fondo del mar", 13), sin embargo, vuelve a aludir a esa dicotomía que in-forma culturalmente al sujeto-mujer, y que, al decir de Patrizia Violi (1995:153), suele producir en las mujeres una sensación de desgarro y escisión inexcusable. Por un lado, la figura de esa persona que es capaz de volverse sobre sí misma y asumir activamente sus deseos y decisiones vitales. Por otro lado, esa otra posibilidad, siempre a la mano, de volver a repetir la historia de ese signo codificado por el imaginario androcéntrico: la mujer como cuerpo inerte y sin palabra. Una imagen que aparece metonomizada en el final del poema mediante la figura improductiva del piano: ese objeto negro e inmóvil que acabará por desintegrarse calladamente en los abismos oceánicos.

Hibridismo, ironía y discursividad de género

Alicia Genovese (2003), en un estudio sobre la poesía argentina de los años noventa, afirma que el discurso poético contemporáneo está siendo hibridizado por discursos y materiales provenientes de

otros campos de la praxis sociocultural y, particularmente, de la cultura global de masas. De este modo, en un gesto que parece coincidir con el cuestionamiento postmoderno a los compartimientos que históricamente separaron lo culto de lo popular y lo masivo, muchos poetas actuales, tanto varones como mujeres, recuperarían múltiples imágenes de ese mundo massmediatizado y, con distintos énfasis e intencionalidades, pondrían bajo sospecha la condición pura o conclusa de la poesía.

El texto de Irene Gruss, que hemos revisado, se conecta, en cierto modo, con ese tipo de sensibilidad, desde la interrelación que propone entre el discurso poético y otros discursos literarios, paraliterarios y culturales, entre ellos, los que provienen del espacio de lo masivo. El tratamiento que el poemario hace de estos materiales, sin embargo, destaca por su mirada crítica, que se procesa a través de un filtro irónico, y que, por otra parte, se relaciona con el subtexto de género que recorre el texto, apuntando a instalar una palabra poética que se sitúa en tensión frente al entramado lingüístico y cultural que ha configurado la identidad femenina desde el androcentrismo. Una búsqueda poética, siempre conflictiva, que aparece, al mismo tiempo, atravesada por la dicha y por el dolor.

En este último sentido, me parece pertinente retomar la aguda percepción de Rosa Gondra (2005), quien observa cómo la titulación festiva del libro de Gruss contrasta con los seres y objetos desvalidos, olvidados y traspasados de tristeza que pueblan los poemas; los que, sin embargo, afloran con luz nueva en el texto, emergiendo desde el claroscuro de sus contradicciones. Por mi parte, expandiendo el argumento de Gondra, propongo que es precisamente en esa oposición dialéctica entre contrarios (fortaleza / debilidad, alto / bajo, alegría / dolor, completitud / incompletitud, certeza / error, capacidad / discapacidad, masculinidad / feminidad), y en la conciencia que tiene la hablante sobre la potencialidad de esas contradicciones, como ella logra afirmarse para desplegar su vitalidad y creatividad. Así, ella va construyendo ese anclaje que, como la medusa con la que se espejea en el inicio del texto, representa una subjetividad necesariamente precaria, que, sin embargo, encuentra una y otra vez su impulso en el ejercicio estético. Es decir, en el juego con la imagen poética, en

la infinita capacidad combinatoria de las palabras básicas y los colores primarios, como ella deja explícito en el poema “Dichosos”. Un texto que significativamente la hablante dedica a sus hijos, como si quisiera aludir, a través de esa referencia, a una capacidad creadora siempre renovada, a la que se aferra, utópicamente, con la tozudez sabia y optimista de los tontos, los locos o los tristes.

Dichosos los que baten palmas

y hacen ruido con los pies,

y contestan a los títeres, al

actor que bromea y ríen,

dichosos,

El sordo que canta y silba

y el ciego afinado que mueve su cuerpo

y apunta su cara al cielo

[…]

Dichosos los que lloran

porque son tristes

y los que ríen cuando

la lluvia empapa lo puesto

a secar, dichosos

el rojo, el azul y el amarillo (35-36)

* * *

Referencias bibliográficas

Brooks, Peter. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess (1975). New Haven and London, yale university Press, 1995.

Campion, Jane. La lección de piano. Buenos Aires: Emecé, 1994.

Cixous, Hélène. La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.

Genovese, Alicia. La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas. Buenos Aires: Biblos, 1998.

——. "Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la postdictadura", Revista Iberoamericana. Pittsburg, N° 202 (2003), 199-214.

Gondra, Rosa. "una lírica de la pura realidad", Suplemento de Cultura-Diario El Litoral, 1 de diciembre de 2005. En: http://www.bajolaluna.com/bajo%20la%20una%202/la%20dicha%20prensa.html (Consulta del 2.10.08)

Gruss, Irene. La dicha. Buenos Aires: Bajo la luna, 2004.

Monteleone, Jorge. “La utopía del habla”, Cyberhumanitatis N° 24, primavera de 2002. En: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D37 93%2526ISID%253D260,00.html (Consulta 12.11.2007)

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 5ª edición, 1998.

Showalter, Elaine. “Feminism and Literature”, en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (editores), Literary Theory Today, Ithaca-New york, Cornell university Press, 1990.

——. “Feminist Criticism in the Wilderness”, en David Lodge (editor), Modern Criticism and Theory. London and New york: Longman, 1988.

Storni, Alfonsina. Obras. Poesía. Tomo 1, Delfina Muschietti (editora), Buenos Aires: Losada, 1999.

Violi, Patrizia. El infinito singular. Madrid: Cátedra, 1991.

Williams, Raymond. Sociología de la cultura. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1994.

Páginas web

Sobre Ursula K. Le Guin: http://www.poemas-del-alma.com/blog/

biografias/biografia-de-ursula-k-le-guin (consulta 13.11.2008)

[1] Este trabajo se enmarca en el desarrollo del Proyecto DI en Ciencias Sociales, Humanidades y Educación N° 07-16/2, “Memoria, política y género en escrituras del Cono Sur (1973-2007)”, del cual soy Investigadora Responsable.

[2] Situamos el primero en las primeras décadas del siglo, ubicando allí como figuras distintivas a Alfonsina Storni y Norah Lange, entre otras poetas.

[3] Me refiero, en particular, a los aportes que respecto de la ginocrítica formuló, desde los años setenta en adelante, la crítica estadounidense Elaine Showalter (ver: Showalter, 1988 y 1990). En estos textos, partiendo de la hipótesis bajtiniana de la multivocalidad del lenguaje, Showalter afirma que, en el discurso de mujeres, es posible distinguir, al menos, dos vertientes contradictorias. Por un lado, el discurso dominante, más visible y aceptable socialmente; por otro lado, el discurso dominado (o de la mujer) que, a la manera de un palimpsesto, subyace y condiciona la modulación de la voz oficial.

[4] Al respecto, ver: Bossi (2004) y Gondra (2005).

[5] Ursula K. Le Guin, quien se autodefine como una “feminista anarquista y taoísta”, es una poeta y novelista norteamericana nacida en 1929. Estudió en Harvard e hizo un postgrado en lenguas romances en la Universidad de Columbia. Luego viajó a Francia donde se casó con Charles Le Guin en 1953. A partir de los años sesenta publicó una serie de novelas fantásticas conocidas como El

ciclo de Terramar, el que integra La rueda celeste. Parte de su obra poética fue traducida al español por Diana Bellesi. Ver: http:// www.poemas-del-alma.com/ blog/biografias/biografia-de-ursula-k-le-guin (consulta del 13.11.2008)

[6] De aquí en adelante, las remisiones al texto sólo indicarán el número de la página donde se ubican.

[7] Por esa misma connotación ha sido reapropiado por cierto feminismo como expresión de un femenino irreductible a la lógica falogocéntrica. Al respecto, ver: Cixous (1995).

[8] "La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal". Ver: Paz (1998: 97).

[9] La novela de Herman Melville (1819-1891) se publicó en Nueva York en 1851.

[10] De aquí en adelante, para las citas del poemario, sólo se indica el número de página.

[11] Retomando la novela homónima de José Blasco Ibáñez, de 1908, en Hollywood se filmaron dos versiones de la película: la primera, de Fred Niblo (1922), fue protagonizada por Rodolfo Valentino; la otra, de Rouben Mamoulian (1941), tuvo por figura principal a Tyrone Power. A su vez, hay una versión española de Javier

Elorrieta que se filmó en 1989, y en la que participó la estrella hollywoodense Sharon Stone. Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Sangre_y_arena

[12] Acerca del melodrama, ver: Brooks (1995).

[13] Desde la perspectiva de Raymond Williams (1994: 190), podríamos definir al registro melodramático como un elemento residual o arcaico que, si bien se recibe del pasado, aún conserva valor y significado cultural.

LUCÍA GUERRA

(universidad de California / Irvine - Estados unidos)

Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio

[1]

Como demostraron los estudios de Michel Foucault, el espacio no es sencillamente el territorio donde transcurre la vida social sino, más bien, el medio a través del cual la vida social se produce y reproduce. Por lo tanto, toda espacialización está inserta en una o varias estructuras de poder y la asignación de diversos espacios constituye en sí misma un instrumento de territorialización en una densa trama de articulaciones y desarticulaciones, de interrelaciones siempre cambiantes.

La tajante división entre espacio público y espacio privado, entre la casa asociada a la reproducción biológica y un afuera conectado a la producción económica, fue el paradigma básico de una estructura patriarcal que favoreció el sistema heterosexual, excluyendo cualquier otra manifestación de la sexualidad. Oposición espacial que sustentó la división entre hombre y mujer en un binarismo que postulaba al hombre como el ideal de todos los rasgos y virtudes necesarios para los proyectos falogocéntricos, mientras la mujer, ubicada en el término devaluado, correspondió a lo que no debía ser el hombre y era poseedora, además, de una función suplementaria a partir de las actividades que realizaba en la esfera doméstica.

Primera instancia de una espacialización genérica que contra-dice la noción tradicional de espacio como entorno pasivo y mero

escenario. Al respecto, María Inés García Canal afirma:

Pareciera que el espacio ciudadano y la diferencia de género nada tienen que ver entre sí, que no establecen entre ellos roces, cruces o encuentros, ya que el primero habla de localización geográfica, de coordenadas topológicas aparentemente neutras, objetivas y reales, en tanto que la diferencia de género se refiere al reconocimiento de los cuerpos como masculinos o femeninos, a la nominación de los sujetos como hombres o mujeres, a cuerpos diferentes que circulan en el espacio en su transcurrir temporal. El espacio remite a lo estable, lo permanente, es un dato, el suelo de una fundación; el género, se inscribe en el devenir, en el fluir de la vida de los sujetos, en su pulsar diferenciado. (...) Sin embargo, ambos se entrelazan siendo imposible su separación: los cuerpos en su devenir requieren un espacio de existencia, espacio que les da su sello y su marca y, al mismo tiempo, esos cuerpos construyen la historia del suelo que habitan. (1998: 18-19)

En el caso específico de Latinoamérica, las interrelaciones entre género y espacio se hacen evidentes en la fundación de las ciudades durante la Conquista española. Acción colonizadora con respecto a las poblaciones indígenas, pero también teñida por una praxis de la masculinidad. Ya en la ceremonia ritual del acto fundacional, se observa un despliegue de la exaltación de lo masculino. Al iniciar su rito oficial, el conquistador arrancaba unos puñados de hierbas como gesto simbólico de dominio y control sobre la naturaleza, enseguida daba con su espada tres golpes sobre la tierra y retaba a due-lo a quien se opusiera a la fundación de la ciudad (Romero, 1976: 61). Es importante destacar que este retar a duelo en el entorno americano ya no conllevaba las connotaciones de defender el honor y la honra como en los espacios cortesanos. Se trataba, más bien, de la teatralidad que asumía el líder, como el más fuerte entre los otros hombres. Aspecto que, unido al poder de dominar la naturaleza y a la habilidad de poseer varias mujeres, dio origen al machismo como una modalidad más de “lo masculino” que venía a modificar el carácter galante del donjuanismo.

Por otra parte, el diseño urbano no sólo respondió a discriminaciones sociales y raciales en la distribución del espacio. En medio de la plaza, símbolo del poder imperial, se erigía la picota, columna de acentuados rasgos fálicos que representaba al señor feudal como símbolo de amparo, autoridad y castigo. Allí se ataba a los reos para recibir golpes, latigazos y mutilaciones, y también se exhibían los restos corporales de los ejecutados. (Quirós, 1948)

Imposible referirse al poder colonizador español sin aludir a ese complejo entrecruce del género y el espacio. Así, los diversos nombres de la Virgen atribuidos a los lugares conquistados pusieron en evidencia una tradición mariana que era violentamente contradicha por las constantes violaciones a la mujer indígena. Simultáneamente, en la ocupación del espacio americano, se utilizaron las preconcepciones en contra de la homosexualidad como un recurso colonizador que justificaba, junto con la herejía, el despojo y mal trato a los indígenas. En una de las ilustraciones de Theodor De Bry en su America pars Tertia (1592) se muestra a Diego de Balboa y sus soldados “aperreando” a un grupo de indígenas supuestamente homosexuales, esto es, imponiéndoles el castigo de ser atacados y matados por perros feroces.

Exaltación de una modalidad violenta de la masculinidad, veneración a “lo femenino” icónico y discriminación en contra de la homosexualidad por ser el exceso que desborda los parámetros heteronormativos, urden en Latinoamérica una cartografía genérica que oscila entre lo regimentado y la resistencia transgresora. Nuestro ensayo trata precisamente de explorar estas tensiones en un constante movimiento de articulaciones y rearticulaciones.

Durante la Colonia y principios de la República, se prescribía que cuando una mujer saliera a la calle para ir a misa, debía cubrirse la cabeza con un manto que dejaba al descubierto un solo ojo para ver donde pisaba. Puesto que su mundo correspondía a la casa, era el balcón el que hacía de intermediario entre el espacio doméstico y el espacio público. Es más, en el Manual de Carreño, verdadero fundador de modales y costumbres en las naciones latinoamericanas, el uso de la calle constituye un detallado catálogo que instruye cómo caminar y comportarse de acuerdo a si la

persona era hombre o mujer y a la edad que tenía.

La asignación de la casa como espacio exclusivo significó, en las palabras de Luce Irigaray (1993), la inmovilización y la exclusión de la mujer de la Historia y la Cultura. En nuestra tradición de origen hispánico (aunque se debe mencionar que entre los aztecas, por ejemplo, ocurría algo semejante), Fray Luis de León en La perfecta casada (1583) pone de manifiesto este mecanismo patriarcal que usa el marco material y tangible de la casa como trampolín para impedir la participación de la mujer en el devenir histórico. Fray Luis de León afirma:

Porque así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca (. . .) por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico; así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones. (1898: 200)

Es importante señalar que La perfecta casada, hasta entrado el siglo XX, fue entre las mujeres católicas, un verdadero manual que incluso se recibía como tradicional regalo antes de casarse.

Pero aparte de esta función de la casa como estructura concreta de la subordinación de la mujer, en el imaginario dominante y de corte androcéntrico se realizan también apropiaciones que la asocian con el útero y lo femenino en lo que Marina Warner ha denominado una mitología lárica creada desde una perspectiva masculina. Concibiéndose a sí mismo como un Sujeto que debe afrontar heroicamente los peligros y azares del mundo de afuera, el retorno a la casa implica regresar al útero, a ese espacio de lo inmutable y permanente que per-mite Ser para Sí Mismo, después de estar expuesto a las aventuras que exigen una disponibilidad para lo otro y los otros (Giannini, 1987). Lo interesante es que en esta centenaria mitología, con su obvio antecedente en Ulises, persiste hasta ahora, el leit-motiv del Homo Viator, del hombre que sale de

la casa para protagonizar una aventura aunque sólo sea el pedestre viaje a su oficina. En este sentido, la imagen utilizada por Nietszche para referirse a la casa como el lugar del reposo del guerrero, no resulta hiperbólica.

Cabe preguntarse si esta noción idealizada de la casa/útero corresponde también a una perspectiva de mujer. Precisamente por su subordinación, que no le permitió tener acceso a la educación hasta fines del siglo XIX, en nuestra tradición escrita no tenemos ese tipo de reflexión acerca de la casa, pero sospechamos que la visión de este espacio cerrado de la contigüidad y la rutina, en contraposición a un afuera como sinónimo de exterioridad y despliegue, produjo una noción muy distinta. Nos preguntamos hasta qué punto la casa pudo ser signo de amparo benéfico, protección y alimento cuando, como demostrara Simone de Beauvoir en El segundo sexo (1949), el rol doméstico constreñía la existencia y ubicaba a la mujer en la posición de un otro subordinado con respecto al hombre en su posición de sujeto. ¿Era realmente el útero concebido como espacio edénico para quienes vivían frecuentes embarazos, dolores de parto y enfermedades del útero, no en imaginación masculina sino en cuerpo de mujer?

Las novelas escritas por mujeres latinoamericanas durante el siglo XIX ofrecen una visión de la casa que contradice, de manera radical, la mitología lárica presente en un imaginario androcéntrico, en una época en la cual el signo mujer había asumido la modalidad del Ángel del Hogar. Tanto para Jean-Jacques Rousseau como para Augusto Comte, la mujer carecía de habilidades intelectuales y compensaba esta carencia con sus aptitudes domésticas, sus virtudes, su intuición y su gran corazón. En los folletines de la época, eran corrientes las ilustraciones de esta nueva versión de la Madona, ahora velando el sueño de un hijo en su cuna mientras cosía o bordaba con la actitud beatífica de quien cumple una misión sublime.

Como contrasello subversivo con respecto al espacio y rol asignados, para autoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Soledad Acosta de Samper, la casa es sinónimo de celda y esclavitud de la mujer, condenada a vivir una existencia hermética y sin salida. Así, en Dos mugeres (1842) de Gómez de Avellaneda,

Catalina posee todos los atributos del héroe romántico, pero por ser mujer, el entorno histórico ha tronchado cualquier posibilidad de realizar su existencia. (“Pero ¡la pobre muger, sin más que un destino en el mundo! ¿qué hará, qué será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido?”, 1914: 94). Por otra parte, en los textos de Acosta de Samper, los personajes femeninos son descritos como flores marchitas dentro de la casa, comparada con un ataúd. Es más, la lepra en Dolores. Cuadros de la vida de una mujer (1869) deviene en la metáfora de la situación histórica que vivía la mujer en una época en la cual no existía el divorcio y predominaba la dependencia económica con respecto al hombre.

Pero ¿qué ocurría con aquellos/aquellas a quienes la estructura patriarcal no había asignado lugar alguno, excepto la hoguera? En la tradición hispánica, el castigo a la homosexualidad proviene de las leyes del Fuero Real a mediados del siglo XIII, que estipulaba que se los castrara y, aunque ya estuvieran muertos, tres días después se los colgara de los pies y allí permanecieran como recordatorio. La Ordenanza de Medina del Campo promulgada por los Reyes Católicos el 22 de agosto de 1497, evocando el pasaje bíblico de Sodoma y Gomorra, estipuló que fueran quemados.

Poco sabemos de esta otra trama e historia de las interrelaciones entre espacio y género durante la Colonia y el siglo XIX, excepto por el registro de los castigos a quienes practicaban “el pecado nefando”, es decir, “el pecado que no tiene nombre”, nominación que perduró hasta fines del siglo XIX cuando los estudios médicos le asignaron la palabra “homosexualidad”. En su calidad de sexualidades excluidas, se mantenían en secreto y era precisamente el espacio de la casa el utilizado para concretar relaciones no heteronormativas. Así, “el sagrado hogar”, como fundamento y metáfora de la nación, pasaba por un proceso de reapropiación que transgredía el régimen heterosexual para satisfacer la sexualidad no convencional.

Es importante hacer notar que los binarismos patriarcales y la sobrevaloración de “lo masculino” persistía incluso para considerar los sectores marginalizados de la homosexualidad. El régimen se centraba en sancionar y castigar al “afeminado”, ignorando otras modalidades como el lesbianismo. Omisión que era facilitada por el

mismo sistema, que no consideraba una amenaza las relaciones afectuosas entre mujeres puesto que, para la caracterología patriarcal de los sexos, la esencia de la mujer estaba en el amar y no en el razonar. Por otra parte, no se consideraba pecaminoso que dos mujeres vivieran juntas. Juicio totalmente opuesto si se trataba de hombres.

Durante el siglo XX, la casa en la novela latinoamericana, escrita desde una perspectiva de mujer, ha sido un signo en constantes resemantizaciones filtradas por una ideología específica. Esta ideología está inserta, a la vez, en diversos contextos políticos que postulan diferentes planteamientos de carácter feminista. La nueva plataforma que aboga por el derecho a voto en la década de los años veinte, se origina dentro de un nuevo contexto histórico donde el signo "mujer" ha abandonado sus rasgos de ángel abnegado, junto con las cercas del corset para bailar el charleston con faldas cortas y collares largos. Es más, la llegada a Hollywood del ruso Max Factor y otros expertos en maquillaje, suplantan los tradicionales polvos de arroz por sofisticados cosméticos que crean en el cine la imagen de la vampiresa, lánguida y osada en la esfera erótica.

Ifigenia. Diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba (1924) de Teresa de la Parra mostrará a este personaje libertario y es precisamente "la casa virtuosa y severa" (1981: 328), definida como presidio y símbolo del Orden patriarcal, la que se abre en el resquicio del "cuarto propio" –lugar que aloja tanto la escritura como el placer narcisista. Es en ese cuarto dotado de un espejo, donde se invierte la función de la ropa y el maquillaje, dirigidos a una mirada masculina, para transformarlos en fuente de placer para la mirada propia.

No obstante, María Eugenia debe claudicar al Orden, casándose en un acto planteado como inmolación. Ropa, maquillaje y erotismo autónomo, en una innombrable jouissance ponen de manifiesto el carácter subversivo del adorno como superficie efímera, que descalifica las nociones de profundidad, verdad e identidad del falogocentrismo (Baudrillard, 1990) y, a la vez tachan el predominio atribuido al falo como agente activo e imprescindible para la sexualidad femenina.

Entre 1930 y ya entrados los años cincuenta, década en la cual la

mayoría de los países latinoamericanos no habían aún otorgado el derecho a voto femenino, se publican novelas escritas por mujeres donde la existencia de las protagonistas se escinde en un Adentro y un Afuera, en una tensión entre los códigos restrictivos representados por la casa y por experiencias eróticas que tiene como entorno los elementos primordiales del agua y la tierra. En textos tales como El abrazo de la tierra (1933) y Espejo sin imagen (1936) de María Flora Yáñez, La última niebla (1935) y La amortajada (1938) de María Luisa Bombal y Jardín (escrita entre 1928 y 1935, pero publicada sólo en 1951) de la cubana Dulce María Loynaz, la naturaleza primigenia y la sexualidad femenina configuran el contratexto de la civilización creada por el Homo Faber. La casa simboliza las regulaciones de una cultura patriarcal que artificialmente constriñe a la naturaleza y a la mujer en un intento de control y dominio. Cercadas por el hastío y la insatisfacción entre las cuatro paredes de la casa, las protagonistas la rechazan y la abandonan para vivir, de manera fugaz, la libertad y la experiencia erótica.

Así, en La amortajada, la primera experiencia sexual de Ana María ocurre fuera de la institución del matrimonio y en espacio natural no penetrado por la civilización ("rosales erizados, árboles caídos cuyos troncos mojados corroía el musgo; hollaba lechos de pálidas violetas inodoras, y hongos esponjosos que exhalaban al partirse, una venenosa fragancia", 1987:103). En estas novelas, el golpe recio de las olas, las tibias corrientes de aguas quietas o la tierra de aromas profundos y mojados o de una calidez enervante, emanan una sensualidad que produce experiencias orgásmicas. Es interesante observar que la única vez que aparece la casa como albergue de la sexualidad en La última niebla, se la presenta despojada de todo objeto perteneciente al orden de las familias. Por esta razón, cuando regresa a esa casa, la protagonista se enfrenta con lo prosaico, aumentando la ambigüedad entre "lo real" y "lo ensoñado". ("¿Y esta casa, qué tiene que ver con la de mis sueños? Hay muebles de mal gusto, telas chillonas y en un rincón cuelga, de una percha, una jaula con dos canarios", 1987: 40)

La emanación libidinal de la naturaleza resulta en el eufemismo poético que burla la censura y permite elaborar un discurso de la sexualidad femenina hasta ahora inédito. Sin embargo, llama la

atención el evasionismo con respecto al contexto histórico de la mujer, planteado en estas novelas desde una perspectiva burguesa. En todas ellas, se propone que la mujer posee como esencia su lazo intrínseco con la vegetación, la tierra y el flujo-reflujo de las aguas. Más aún, considerando que el devenir histórico concreto se atribuye a un "ciego destino", del cual sólo se puede escapar a través de una huida fugaz o la muerte que, en La amortajada, deviene en un retorno al espacio cósmico.

Muy diferentes serán aquellos textos que se inscriben en los movimientos feministas inaugurados durante la década de los setenta, los que borran, de manera beligerante los trazos de todo "fatum" para reconsiderar la problemática de la mujer dentro de una especificidad histórica y cultural. El cuerpo de la mujer ya no es una topografía silenciada y eufemizada, sino un cuerpo que se nombra llenando los espacios en blanco, un cuerpo político que lucha por sus derechos en una sociedad más equitativa y, a la vez, que se postula como recurso teórico para desestabilizar las nociones falogocéntricas. El signo "mujer" usado en generalizaciones que la abstraen, ahora se contextualiza en términos de raza y clase social para develar una polifonía de la subalternidad.

En novelas tales como Hagiografía de Narcisa la Bella (1985) de Mireya Robles, desde una perspectiva iconoclasta, se niega la supremacía del Falo, como emblema del Orden Simbólico patriarcal, y la casa familiar es invadida por la blasfemia y la herejía. Por otra parte, en Como agua para chocolate (1989) de Laura Esquivel, se legitiman los saberes de la cocina, como parte de una sub-cultura femenina. Los guisos de Tita transforman los humores, enferman o seducen en una economía del alimento que revierte al estado primigenio de un cuerpo que se nutre, anulando así las configuraciones culturales del Homo Sapiens.

Desde otra perspectiva, se reivindican también esas "historias de mujeres" sumergidas y desplazadas por la historia oficial y sus solemnes archivos. La casa en El exilio del tiempo (1989) de Ana Teresa Torres, es el marco y escenario de una historia otra que cuestiona y pone en entredicho las nociones monumentalistas de la historia oficial. El carácter heterogéneo y fragmentario de los objetos con valor de memoria, y los relatos y decires de una

tradición oral entre mujeres, desconstruyen el discurso monológico de la historia hegemónica y sus aspiraciones a crear una Totalidad coherente.

Además, son varias las novelas de este período donde las escritoras ofrecen una re-visión de personajes históricos. Entre ellas, se destaca Maldita yo entre las mujeres (1991) de Mercedes Valdivieso quien, rompiendo el mito, hace de la Quintrala el símbolo de la mujer autónoma en una genealogía y comunidad de mujeres. En el espacio doméstico, esta comunidad anclada en otra axiología, se plantea como la alternativa para una nación chilena que, en su virilidad, decidió excluir el elemento indígena en ese proceso de blanqueamiento en el cual la Quintrala y sus ancestros indígenas configuraron un No-Deber-Ser.

Trazar un esbozo de las diferentes instancias de los imaginarios de la casa en la narrativa de las mujeres latinoamericanas, resulta relativamente fácil considerando el acceso a una vasta documentación. No es éste el caso de la literatura queer[2] y sus contextos específicos debido a que sólo existen datos aislados y hechos silenciados. Será la "salida del closet" (de lo privado, del armario, de la casa) a partir de la década de los setentas, el hecho que, por primera vez, configura un movimiento político de reivindicaciones que engendra discursos ya no enmascarados por temor a la censura y que abandonan la escritura tangencial o transvestida de las sexualidades/identidades no heteronormativas.

A nivel histórico, sabemos que con el establecimiento de las naciones independientes, los métodos de castigo se modificaron. Así, en el baile del 20 de noviembre de 1901, donde asistían cuarenta y un homosexuales, travestis y miembros de notables familias del porfiriato en México, la policía hizo una redada y mientras algunos debieron barrer las calles, otros fueron enviados a Yucatán a realizar trabajos forzados[3]. En el caso de Chile, durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, se les ataba una piedra al cuello antes de arrojarlos al mar.

La estatua de sal (escrito hacia 1945 y publicado en 1998), de Salvador Novo, constituye un valioso testimonio autobiográfico de las interrelaciones entre género y espacio durante la década de los años veinte en México. Si durante su adolescencia en provincia, Novo hace

uso de la azotea de una casa, la sala de una escuela y un hotel clandestino, en la ciudad tiene a su disposición una red de casas privadas, cines, "casas de citas masculinas" (1998: 95), y bares con algún alcahuete que establece los contactos para "la anónima cofradía" (1998: 100), y en ciertas calles como Madero, encuentra "el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada", (1998: 102). Red urbana oculta y latente para esa comunidad dispersa e ilegítima de encuentros fugaces.

Es sólo a partir de los setentas y la formación de los movimientos gay cuando, por primera vez, se legitima el uso del espacio gay en bares y baños públicos, barrios habitacionales, como en el caso de San Francisco, y demostraciones políticas. Es en esa época cuando la literatura gay deja atrás la escritura tangencial para inscribir las vivencias de subjetividades queer en un amplio spectrum de sexualidades alineadas por el régimen heterosexual en los márgenes de lo desviado, inmoral y perverso.

Un aspecto relevante de estas novelas ha sido precisamente el espacio y una reterritorialización genérica realizada por un sujeto que recorre la ciudad y la erotiza en una cartografía del Deseo que posee también un valor identitario en discurso teórico queer (ver, por ejemplo, importantes ensayos de Néstor Perlongher).

En Jacinto de Jesús (2001) de Hugo Villalobos se plantea al protagonista como símbolo de una antigua generación gay, sin la conciencia política producida por los movimientos de liberación. Por lo tanto, la apropiación del espacio público se restringe a los cines, lugares donde "lo real" se pliega en una contigüidad con la realidad presentada en el ecran. No obstante, allí se instala un público colectivo; la oscuridad y la pantalla crean la ilusión de estar solo contemplando la película. La oscuridad y esta ambivalencia de lo público/colectivo/privado resulta el espacio propicio para establecer relaciones sexuales que, a su vez, constituyen lo privado (en medio de las butacas) y lo colectivo (encuentros en los baños donde la actividad sexual es también espectáculo para los otros).

Por otra parte, José Joaquín Blanco en Púberes canéforas (1983) muestra una nueva cartografía gay donde, aparte de ciertas calles y casas privadas, también existen bares y cabarets para un público gay, gimnasios, baños públicos y una red comercial, delineando una

modificación significativa en la intersección de la Liberación Gay y una economía neo-liberal. Es también importante la legitimación de la estética camp en una sub-cultura gay que se apropia de lo cursi y de mal gusto para exagerar y parodiar las nociones heterosexuales de "lo femenino" y "lo masculino". Deconstruyendo las nociones canónicas de género, aquí se la plantea en la fluidez de una performance, de ese resquicio urbano de bisexuales, travestis, lesbianas, locas, sobremasculinizados y chichifos[4], en un carnaval de sexualidades.

Desde la marginalidad de lo itinerante, Adonis García en El vampiro de la colonia Roma (1979) de Luis Zapata es, en su oficio de la prostitución, un cuerpo del placer y también de la enfermedad (gonorrea, ladillas, condilomas). En su trayectoria "siempre en el vicio y en el desmadre" (2004: 115), Adonis talonea por la ciudad en busca de la transacción sexual ilegítima, reterritorializando sus lugares públicos diseñados para el tráfico y la entretención convencionales. La estación Insurgentes del Metro, los Sanborns, el Toulouse y cualquier esquina de la zona Rosa, se erotizan en una cartografía del Deseo que se inserta en lo urbano oficial yuxtaponiendo otras funciones y significados (Bell, 2001). De esta manera, las subjetividades deseantes van creando intersticios y códigos que configuran una comunidad otra, afincada transitoriamente en la fugacidad de la errancia sexual.

Dentro de los Movimientos de Liberación Sexual, las lesbianas constituyen un sector minoritario, básicamente por su posición subordinada de mujeres en un sistema patriarcal que impedía su participación activa en la cultura y el ámbito económico. Así, es posible trazar una cultura gay a partir de textos literarios europeos del siglo XVIII, algo que no ocurre en el caso de las lesbianas, consideradas no como una amenaza para la perspectiva masculina patriarcal sino, más bien, como casos curiosos y de poca frecuencia. Obviamente, el rol doméstico asignado, a diferencia de los ciudadanos gays en la esfera del trabajo, contribuyó a su invisibilidad a nivel público (Wolfe). Factor que aún hoy influye puesto que, según estadísticas de Estados Unidos, no poseen capital económico para comprar casas y crear vecindades lesbianas. Por otra parte, la industria editorial ha elegido los textos gays y no lesbianos para publicarlos y difundirlos a nivel masivo.

Dentro de este contexto donde perduran los trazos genéricos patriarcales, es interesante observar que, en las novelas lesbianas, se da un proceso de desespacialización que simultáneamente inscribe la relación lesbiana en artefactos culturales de carácter documental. En Dos mujeres (1990) de Sara Levi Calderón, las amantes abandonan México anulando así el espacio prolífero en reglas autoritarias de la nación y la familia. Simultánea a esta auto desterritorialización, las fotos y la escritura misma de esa relación devienen en documentos testimoniales y de acceso público. De manera similar, en La última noche que pasé contigo (1991) de Mayra Montero, la relación lesbiana se desespacializa a través de la escritura epistolar del amor y erotismo, inserta a la vez, en otra historia, la de una pareja de edad que hace travesía en un barco.

Concluyo este ensayo invirtiendo los términos para referirme brevemente a la trama más visible y conocida: la de los hombres como poseedores del espacio. Verdaderos amos de la casa en su calidad de pater familias, su autoridad se extiende, en algunos casos, al abuso físico. Si en las leyes del siglo XVI, el hombre podía golpear a su esposa siempre que no le produjera la muerte, en la sociedad actual, debido a su visibilidad en medios de comunicación, esos abusos que durante siglos quedaron como “secreto de familia” ahora se dan a conocer. Femicidios y casos de incesto permean todos los grupos sociales y étnicos de Latinoamérica. Los hombres también han sido los amos de esa zona urbana configurada por calles y edificios, hecho que se hace patente en las numerosas novelas de producción masculina donde no sólo es el entorno privilegiado, sino también un importante espacio de la memoria y una alegoría de la nación.

No es de extrañar, por lo tanto, que esta asimetría genérica se refleje incluso en los discursos teóricos acerca de la ciudad, producidos desde una perspectiva mayoritariamente masculina. En ellos, de manera sistemática se omite la casa, pese a ser un importante artefacto constitutivo de lo urbano. En el marcado énfasis teórico dado a los espacios públicos y no domésticos, la casa es una presencia estática y silenciosa, una fachada unida a la calle. Zona urbana externa donde incluso las estatuas corresponden a “los ilustres ciudadanos de la nación”.

Hasta la década de los ochentas, en ciudad de México, cuyo sistema de Metro se rige por una estricta asignación de carros para hombres y carros para mujeres, existían ciertos bares que lucían un cartel estipulando que estaba prohibida la entrada de mujeres. Y en Chile, con una cultura más afín con lo implícito, en bares como La Unión Chica, en la calle Nueva York, se reunían exclusivamente hombres.

En la novela escrita por mujeres, los diversos significados adscritos a la casa crean el vaivén de una diseminación que contradice y transgrede su significado patriarcal y regimentario, configurando una matriz contestataria que hace de las oscilaciones el signo plural de un adentro silenciado y subalterno. Por otra parte, las diferentes reterritorializaciones y desterritorializaciones realizadas por una agencia queer modifican el plano falogocéntrico del espacio urbano tanto en su dimensión privada como pública.

Diseminación de significados y modificación de los espacios asignados por el poder patriarcal que ponen de manifiesto la voluntad de las minorías genéricas para resistir y transgredir.

* * *

Referencias bibliográficas

Baudrillard, Jean. Seduction. Nueva york: St. Martin's Press, 1990.

Bell, David. "Fragments for a Queer City", Pleasure Zones: Bodies, Cities, Spaces. Syracuse: Syracuse university Press, 2001, 84-102.

Bombal, María Luisa. La última niebla. La amortajada. Barcelona: Seix-Barral, 1987.

Fray Luis de León. La perfecta casada. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1898.

García Canal, María Inés. “Espacio y diferencias de género”, Debate Feminista, Año 9, vol. 17 (abril 1998), 1-19.

Giannini, Humberto. La ‘reflexión’ cotidiana: Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1987.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Dos mugeres en Obras completas de la Avellaneda. La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914.

Irigaray, Luce. An Ethics of Sexual Difference. Londres: Athlene Press, 1993.

Novo, Salvador. La estatua de sal. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Parra, Teresa de la. Ifigenia. Caracas: Alfadi, 1981.

Quirós, Constancio Bernaldo de. La picota en América. La Habana: jesús Montero Editor, 1948.

Romero, José Luis. Latinoamérica: Las ciudades y las ideas. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1976.

Warner, Marina. Managing Monsters. Londres: Vintage, 1994.

Wolfe, Maxine. “Invisible Women in Invisible Places: The Production of Social Space in Lesbian Bars”, Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance ed. por G.B. Ingram, A.M. Bouthillette e y. Retter. Seattle: Bay Press, 1997, 302-324.

Zapata, Luis. El vampiro de la colonia Roma. México D.F.: Random House Mondadori, 2004.

[1] Este breve ensayo está basado en investigaciones realizadas para mi libro Ciudad, género e imaginarios urbanos en la novela latinoamericana, de pronta aparición.

[2] Traspasando las fronteras impuestas por esquemas patriarcales y su división entre lo heterosexual y lo homosexual, la teoría queer concibe la sexualidad como un flujo móvil, ambiguo y ambivalente, siempre cambiante de acuerdo a sus contextos. Así, para estas identidades no heteronormativas, se habla, por ejemplo, de gay, lesbiana, bisexual, travesti, transgénero, intersexual, transexual.

[3] Ver prólogo de Carlos Monsiváis al texto La estatua de sal, de Salvador Novo (1998)

[4] Nombre dado a las personas que se dedican a la prostitución masculina en México.

ABUELAS, MADRES, HIJAS

ÁNGELA PÉREZ

(Magíster © universidad de Chile - Chile)

La (meta)matriz gestacional: maternidad y filianidad en la (auto)construcción de la identidad femenina

La gallina existe para que el huevo atraviese los tiempos.

Clarice Lispector

Al enfrentarnos a la relación madre-hija, lo primero que podemos observar es una gran paradoja: la identificación asimétrica, puesto que junto con el reconocimiento especular con la madre (hija) se da una (des)identificación que observa y busca las diferencias.

En el caso de la mujer, el primer objeto de deseo es del mismo sexo –la madre–, y posteriormente es ese mismo objeto materno el que debe ser rechazado para configurar la ligazón con el padre. ¿Pero cómo constituirse mujer a partir de un modelo que debe ser rechazado? La hija debe salir de la madre para poder constituirse sexo-genéricamente mujer frente al hombre, ¿pero qué modelo seguir si esa madre, ejemplo de feminidad, es a la vez la enemiga primera sobre la cual se estructurará una relación celosa? ¿Qué pasa, a su vez, con esa mujer madre que tiene ante si una mujer otra a la cual debe guiar en su constitución femenina en el marco de una cultura patriarcal?; ¿duplicará en ella sus modelos de vida, sus patrones de conducta, o romperá con la ley del padre generando

una posibilidad de feminidad nueva y libre? La madre, por su parte, también re-produce la situación de envidia, pues la hija, tan mujer como ella, tiene la posibilidad de tomar un camino distinto, un destino libre y nuevo, pero tal vez será ella misma, como madre, la responsable de coartar a esa pequeña mujer que nace, cortándole las alas con el mismo filo que un día la instó a con-formarse con el discurso patriarcal.

Es en un intento de responder algunas de estas interrogantes que me hago cargo, en este trabajo, a través de un análisis textual, de la ficcionalización de la relación madre-hija desde la mirada de sus protagonistas, para así evidenciar la constitución de una particular condición de ser mujer (maternidad y filianidad) como resultado de la cohesión de elementos socioculturales, políticos e individuales que, de algún modo, determinan y (auto)construyen la imagen femenina a través del vinculo materno-filial.

El tema de la maternidad, y más específicamente el enigma que encierra la relación madre-hija, aunque ha sido un tema poco trabajado en la literatura, es precisamente el mejor territorio para observar la situación de la mujer, debido a que es el único fenómeno que le es propio de manera indisputable, en tanto sólo las mujeres vivimos ese vínculo dual, de intenso placer y violencia.

En relación a lo anterior, planteo el vínculo materno-filial como matriz de gestación de la identidad de género, al contener los constructos que se unificarán en un actuar performativo, pues como bien señala Judith Butler (1998: 296), los agentes sociales instituyen la realidad por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales simbólicos, siendo la identidad la concreción de aquel acto performativo. Sin embargo, esta identidad de género no es una mera imposición ineludible, pues el cuerpo no se inscribe pasivamente en los códigos culturales como un recipiente inerte que se llena de forma automática, pero tampoco preexiste a las convenciones culturales, las cuales son traspasadas inicialmente desde el lenguaje materno. De hecho, según Adriana Valdés (1996: 187), con el lenguaje se hereda una interpretación de la realidad, y en ella se perpetúan todas las dominaciones, incluso la dominación ejercida sobre la mujer, debido a que el cuerpo no es identidad en sí, como pura materia, sino un continuo materializar de

posibilidades, influenciadas por una matriz de significación.

La figura materna es, en este contexto, una figura de contención y traspaso del imaginario social, una red de fuerzas e interconexiones que constituyen sujetos de maneras múltiples, complejas y multiestratificadas. El género se instaura, entonces, a través de esta metáfora performativa, en el marco cultural, transformándolo.

Es así, como en una relación lógica con lo anterior, el plano de la ficción se vuelve un espacio doblemente performativo, que permite escuchar y ver la imagen de la madre de una manera más clara. Por esta razón, analizo a través de la representación literaria la relación madre-hija como canal de transmisión y un punto de (auto)configuración de la identidad femenina dentro de la escritura de mujeres de los años 90 en Chile. Esto lo revisaré a través del análisis de dos cuentos de escritoras chilenas, “Para quererte mejor” (1996) escrito al alimón por Marta Blanco y Ana María del Río, y “Consagradas” (1996) de Diamela Eltit, los que forman parte de una antología realizada en los noventa, titulada Salidas de Madre.

A la sombra de la madre

“Para quererte mejor” nos narra una historia de venganzas en la que una madre intenta impedir que su hija duplique su propia historia de dolor y violencia con el mismo hombre llamado Verdugo, que es a la vez el padre de la joven. Como primera medida para evitar aquello, parte por cambiarle el nombre que por tradición debería tener la niña.

¿de dónde pecatas sacó ese de arriba que yo tenía la boca ancha y menos desdentada?, los mismos dientes que tu Fenicia […] mira cabra que te puedo salir al camino como te salgo ahora, Fenicia, que hasta el nombre está cambiado, porque ibas a ser Feliciana como yo misma pero un pálpito me dio, decían que era bruja pero es que tengo más palpitos que resultan nada más, hasta un pálpito

me dio que no iba por felicidad el asunto así es que viré frente a la pila bautismal y fuiste Fenicia como nombre de marina de husmeando por el océano adentro, a ver si encuentras otra cosa marinera, no te me vengas a contentar con el primer Verdugo que te toque la puerta (38)[1]

Madre e hija se funden, en una sola figura femenina que las conecta ya desde el nombre de forma casi inevitable y que se ejemplifica más claramente ante la experiencia sexual del hombre.

ciervo de este amor infinito que me entró como un veneno cuando me ojeó la bruja, me echó mal de ojos de sus caderas tus caderas sus brazos tus ojos sus dientes tu lengua sus tobillos tus dedos porque las moscas no se cazan con vinagre (44)

La narración, en un estilo de corriente de la conciencia, cambia abrupta y constantemente la voz, fundiendo las historias de los personajes, perdiéndonos respecto a quién vive la historia narrada, confundiendo los tiempos, retrotrayéndonos a la propia historia de la madre, cuando fue hija, y cuando la madre de ésta la advertía respecto a como conducirse.

estate quieta decía la madre con su ancha boca desdentada apurándose en amasar el pan, colgando la ropa, fregando ollas, alentando el fogón, áspera como tronco mi mamá […] y de repente me larga no lo atiendas con vino, se le turbia el seso, ten cuidado ese Verdugo no anda en las buenas, después no aleguen que le bajó el veneno, los venenos no bajan, suben como agua de pozo y bájate las faldas, cómo se te ocurre andar venteando las piernas y medios trutros (37)

Así, la figura de la madre-abuela desdentada, es la que impone las

normas en el hogar, traspasando la forma en que debe comportarse una mujer, instalando las labores y demarcando el espacio que le corresponde.

Me detendré un momento en una marca textual en particular, ya que será la que nos permitirá distinguir primeramente la voz del personaje. Esta marca será la palabra "desdentada". Ya en una cita anterior observamos que Feliciana señala "de dónde pecatas sacó ese de arriba que yo tenía la boca ancha y menos desdentada, los mismos dientes que tu Fenicia" (38). Vemos que Felicia reniega de su condición desdentada y atribuye esta característica a su madre, la voz de autoridad. A su vez, es interesante constatar que hacia al final del texto, cuando la protagonista se encuentra con Verdugo se señala que a Feliciana "de repente le había crecido una boca florecida" (48). Destaco este punto, ya que si observamos el contenido simbólico que comportan los dientes (Chevalier, 1999: 417-418), encontramos que estos junto con los ojos, son asociados analógicamente al concepto de inteligencia y, por extensión, al de sabiduría. A su vez, el hecho de perder los dientes se conecta directamente con la perdida de la juventud. Podemos observar entonces, una gran madre-abuela que se yergue como una figura de autoridad a medida que pierde su juventud y capacidad de procrear, aceptando su rol de mujer según las convenciones patriarcales, es decir, en un segundo orden sin poseer el poder fálico, pero teniendo la misión de traspasar aquel discurso que señala cómo debe comportarse una mujer.

Feliciana a medida que pasa el tiempo y al convertirse en madre es considerada, por los demás, como desdentada y solamente cuando reactiva sus pulsiones sexuales "florece" en una nueva juventud, pero fuera de la autoridad, lo que podríamos vincular a una concepción que relega a la maternidad como lo opuesto al poder y la sabiduría.

Es así, como la Feliciana, mujer-madre que a la vez es-fue hija, rompe ese discurso y sale del espacio del hogar al bosque (Chevalier, 1999: 195)[2], que simboliza un lugar del inconsciente donde la razón se ciega. La Naturaleza se instala, entonces, como un refugio a las regulaciones sociales, donde despertará una identidad mítica, mimetizándose con la fecundidad de la naturaleza, iniciando

el descubrimiento sexual de forma agresiva, paralelamente a la cultura, donde el control del patriarcado está ausente y, le permiten las transformaciones necesarias para la emancipación de la mujer.

yo no podía con mi ley de hombre tras de ti condenado a amarte sin piedad [...] parecías una cierva husmeando y esperando desde que agarraste la ondulación del cerro y te la embutiste en las caderas y una palmera en el cuello, tú, alzada potranca crines al viento (36)

Es la mujer, entonces, la que decide ir al bosque, la que seduce al hombre, rompiendo los patrones que recibe de la madre. Sin embargo, cuando esta mujer es madre olvida aquello, y espera que la hija se comporte según los patrones que ella como madre debió entregarle, acusando el rapto por parte de Verdugo, renegando así de su propia conducta.

Feliciana llegó corriendo al retén dando órdenes como un general, y el cabo segundo que se han creído las mujeres, si están más alzadas, pero ella, a mí no me vienen con leseras de esperar cuarenta y ocho horas para hacer la denuncia, al tiro la hago, si me la acaba de robar como si fuera gallina (40)

Es en ese momento cuando Feliciana descubre que su preocupación por la hija no es más que la envidia que ésta le genera por ser joven y tener la posibilidad de estar con el hombre. La mujer proyecta así, en su hija, aquella primera envidia que le generó a su madre, pues una madre ciertamente antes de serlo también fue hija, en un retorno-eterno-proyectar. En tal sentido, cuando una mujer da a luz, se encuentra a sí misma enfrentada cara a cara no sólo con una criatura, con una niña, con una futura mujer, sino también con sus propios conflictos del pasado sin resolver, con sus esperanzas y sueños para el futuro.

eso no lo consiento yo, Verdugo, en tu nombre, conmigo lo que sea pero no con mi cabra y menos tú [...] Se oscureció de golpe de helecho finito y entré al bosque casi ciega que sabía perfecto el camino, claro, decía para mí, voy siguiendo el olor de mi Fenicia, [...] no podía llevársela y carrereaba yo dándome topetazos [...] me caí, casi me volví desdentada como dicen que soy, me pegué el porrazo de mi vida, mentira, ya me había pegado, pero ahora, enredada en el arbusto y liana vi el otro olor. El tuyo, Verdugo [...] como si nada importara sino seguir tu olor, por aquí pasaste, dije furiosa y caliente y yo no era ya la señora Feliciana mujer sola y de una hija que amasaba, sino una clámide furiosa con la saliva vuelta yesca, por aquí pasaste Verdugo, y vas derramándole tu olor a otra, no vayas tan rápido que te voy a encontrar porque eres mío [...] de golpe supe que no iba siguiendo a Fenicia Manzanares sino a ti Verdugo entero, para comerte (43)[3]

Christiane Olivier (1984: 23), respecto de la relación dominante-dominado que denuncian las mujeres, tanto en el plano familiar como en el plano social, se pregunta si no podría estudiarse allí donde ocurrió por primera vez, es decir, no con el hombre, sino con la OTRA mujer: la madre. Esto lo confirmamos claramente al observar que así como la madre ve a su propia hija como una rival rememorando su propia niñez ante su madre, así también la hija rechaza a su progenitora por interponerse entre su padre y ella.

Es por lo anterior que me pareció necesario observar también la otra perspectiva, la de la hija. Para ello analizaré el cuento de Diamela Eltit titulado “Consagradas”, el cual nos presenta a una hija instalada en una dialéctica de “ajuste de cuentas”, con una madre opresora, que la constriñe y limita.

Madre, no puedo respirar. Madre, escúchame no puedo respirar. Madre payasa, inservible, increíble. (97)

La hija va des-cubriendo de esta manera a una madre devoradora que, a medida que le va cortando-comiendo-castrando, dedo a dedo, su mano derecha, le va creando un orificio[4].

debo intentar salvar algo de lo que tengo, resguardar, al menos mi mano derecha. Mi mano derecha que es la más valiosa de mis pertenencias. Mi madre muerde mi mano derecha y veo cómo uno de mis dedos cuelga sangrante entre sus dientes […] Cuatro dedos y un orificio (97)

Sin embargo, la hija reniega de la madre, no quiere ser un producto de su madre: "No quiero que nadie reconozca la huella de los dientes milimétricos de mi madre dibujando mi concavidad" (97-98).

¿Qué es lo que lleva a la hija a renunciar a su madre a diferencia del hijo que la enviste como objeto amoroso? Surge entonces en mí la inquietud respecto a la situación particular de la mujer-hija, situación que a su vez antecede a la maternidad, pues se habla "abiertamente" de la condición de ser madre, de la maternidad, entendiéndola, como "estado o cualidad de serlo", es decir, la "situación en que se encuentra alguien o algo, su modo de ser o estar" y "uno de los caracteres, naturales o adquiridos, que distinguen a las personas"[5]. Entonces, ser hija, también es un estado o cualidad puesto que es una condición que se va forjando a medida que la niña evidencia, adquiere y construye los caracteres que la distinguen de sus hermanos(as), de la madre y del padre dentro del núcleo familiar como equivalencia a su vez de su posición como mujer en la sociedad. Es por esto que consideré necesario acuñar algún término que me permitiese referirme a ello, llegando a establecer el neologismo "filianidad" como el estado o condición de ser hija.

La filianidad muestra sus particularidades respecto a la de ser hijo (filio). La niña inaugura su vida en una división de cuerpoespíritu ya que es amada pero no deseada en su corporeidad sexual, no siendo satisfactoria, como objeto sexual para su madre.

La hija, objeto no edipiano para su madre, se sentirá insatisfacedora, […] la niña, y después la mujer, no estará nunca satisfecha con lo que tiene, con lo que es; siempre aspirará a otro cuerpo que no es el suyo: querría tener otro rostro, otro busto, otras piernas […] lo primero que tiene no apropiado es su cuerpo mismo, desde que posee un sexo que no puede producir deseo en la madre. La niña es, a los ojos de su madre, encantadora, adorable, graciosa, inteligente, todo lo que se quiera menos sexuada y coloreada de deseo […No obstante] Su sexo en esta época existe y la región vulvo-clitoridiana es hipersensible a las caricias provenientes de la madre cuando limpia a la niña; pero este sexo no es objeto de deseo para esa madre que, por condicionamiento cultural no reconoce esa parte de sí misma como típicamente femenina (o sexual) y prefiere poner la carga de placer en su vagina, declarada "pasible de gozar" por el hombre. La madre, por lo tanto, es la primera en barrer el placer clitoridiano de su hija y en inaugurar el silencio entorno a este placer (Olivier, 1984: 84)

La niña-clitoridiana se deberá disfrazar de mujer-vaginal, así como la mujer-vaginal posteriormente se disfrazará de otra mujer diferente de la que es, originando un desplazamiento permanente con relación a su propio cuerpo, para ser aceptada. Por ello no le bastará ser una mujer para ser reconocida como tal, sino que deberá actuar como una, según lo que los parámetros socio-culturales exigen: docilidad, gracia, coquetería, etc.

Salgo con mi madre a la calle y no deja de gritarme que no, que no, que no. Obedezco. Entro a la casa […] ella, mi madre, es la esposa del jefe máximo. El jefe máximo podría y no podría ser mi padre […] Sabe perfectamente que mi madre me cortó un dedo con sus dientes. Intuye lo del orificio. Se calla porque le conviene (99)

La madre, entonces, se instala como portadora del discurso

patriarcal, traspasando la cosmovisión machista y castradora, circunscribiéndola al espacio doméstico, acallándola. Es así como la filianidad se vuelve silencio y negación propia, debiendo la hija callar su sexualidad inicial clitoridiana en función de lo que debe ser la futura y ajustando su feminidad a los parámetros que el discurso dominante impone: ser una mujer vaginal, sexualmente pasiva.

El orificio no me da tregua al tener que ocultarlo siempre de las miradas. Desde hace tiempo ni siquiera yo le doy una ojeada a mi orificio […] Apenas puedo tapar mi orificio y veo cómo las miradas se detienen en mi deformidad (101)

De esta manera, la mujer no sólo debe acallar su sexualidad, sino también su voz. Alejandra Rojas[6] señala que el discurso femenino es castigado antes de su enunciación por la cultura patriarcal. De este modo, los lectores-oyentes necesitan que se les recuerde que las mujeres escriben y hablan, y las mujeres, a diferencia de los escritores, deben justificar su acto, ya sea por la vía de la colaboración humillante al patriarcado y el mercado, o abrazando públicamente una causa cultural común pro-mujer.

Por su parte, Nora Domínguez (2003) señala que Eltit, tanto en este cuento como en sus otras narraciones, constituye un espacio verbal donde alguna mujer expone su cuerpo y su discurso como centro de luchas y violencias, familiares, sociales y urbanas. En el caso de "Consagradas", se pone en evidencia una lucha en torno a quién se queda con el poder de la escritura, en la que la hija expresa que su mano derecha es la más valiosa de sus pertenencias, mientras que el texto se dedica a contar el proceso a través del cual la madre le come uno a uno sus dedos, y aunque la protagonista no abandona su lugar de enunciación, lo ejerce al precio de la humillación y el maltrato.

Sin embargo, es respecto a este punto que la hija reevalúa su situación como mujer, revalorizando a su vez a la propia madre:

Ah, si mi orificio se llegara a infectar, sé lo que tendría que hacer para despejarlo. No lo haré, jamás dejaré que nadie examine mi orificio, ni me rasque el orificio, ni pretenda curarme el orificio. Es mío. Mío y de los dientes sagrados de mi madre (100)

Así, ante aquella imposibilidad de escritura, pues ¡cómo escribir sin la mano! asume su feminidad como una plataforma de resistencia, lo que puede relacionarse con el contexto de producción del texto: los años noventa en Chile. Al inicio de la transición democrática y en el marco de la incorporación del país al neoliberalismo económico, la producción de identidades se ve transformado por la influencia de los discursos mercantiles dominantes, poniendo en tensión los cánones de la dictadura respecto a la maternidad y la feminidad. Sin embargo, la ley del padre-dictatorial sólo se trasviste en la del padre-protector, que no deja de disciplinar los cuerpos de las mujeres, sus deseos y goces. Por su parte, la transición hacia la democracia en Chile se dice liberadora de la mujer, pero este discurso se sostiene siempre y cuando esta no rompa con los símbolos básicos de la feminidad. Así, mientras se ensalza un plan de igualdad de oportunidades para las mujeres en el plano público, en unión con la Iglesia Católica se sanciona el aborto y el uso del condón, reprimiendo el ejercicio libre de la sexualidad.

Ante este panorama vuelvo una vez más a las palabras de Luce Irigaray, quien señala que los hombres dictan la ley según sus sueños y deseos, definiendo la función e identidad que la mujer debe tener, creyéndose dueños de una verdad que se nos niega a las mujeres, las que a duras penas accedemos a la ficción… a veces. Es en relación a este tema que Raquel Pina (2005) señala:

La literatura puede convertirse en un espacio de resistencia, especialmente en esa dimensión en la que se entrecruzan la mujer, la maternidad y espacio privado […] problematizando las relaciones familiares en la sociedad contemporánea. Madre-padre, madre-hijos. Como consecuencia, estas relaciones, complejas y

dialécticas, interpelan los ideales sociales sobre la maternidad, el amor filial y el amor verdadero.

La mujer en los noventa se posiciona desde un nuevo modelo de lo femenino en un discurso de igualdad entre hombres y mujeres que subvierte la forma de concebir la maternidad. Esta deja de ser considerada como una categoría fundamental de la constitución femenina, cuestionando implícitamente con ello el discurso patriarcal que venían sosteniendo las dictaduras del Cono Sur. La literatura, en este punto, juega un rol fundamental pues penetra aquellos espacios ocupados por el discurso de la Ley patriarcal, constituyéndose en un espacio de resistencia.

Tras el análisis textual que he realizado a lo largo de estas páginas, no puedo sino rescatar este discurso otro que portan las escritoras Eltit, Blanco y del Río, reflejando un cambio de paradigma fundamental en las mujeres respecto a la visión que tienen de sí mismas, y del estereotipo que debían asumir las mujeres de los años previos.

En una época posmoderna, los intereses individualistas (acordes con los nuevos sistemas económicos) chocan con el paradigma anterior de las movilizaciones y la solidaridad entre madres de detenidos desaparecidos. Es entonces cuando las mujeres se enfrentan a la encrucijada de elegir entre la maternidad y la realización personal, al costo de no cumplir con los parámetros tradicionales. Así, más que mostrarnos mujeres del “nuevo paradigma”, los cuentos analizados en este trabajo suscitan reflexiones en torno a la posibilidad de asumir nuevos desafíos, en un mundo donde se respira “paridad”, pero en el que las desigualdades aún se mantienen en materia de género.

Se instala entonces, en las protagonistas hijas de los cuentos revisados, una filianidad nueva que lleva consecuentemente a asumir de otra manera el ser mujer, intentando ocupar los espacios tradicionalmente destinados a la masculinidad, pero no de una forma destructiva sino re-elaborativa, pues el acto de supervivencia femenino reflexiona respecto al origen, reinterpretando el discurso ancestral que recibían matrilinealmente.

En esta nueva posición que asumen las hijas, lo esencial es saber sesgar entre la contención que otorga la madre como meta-matriz de gestación de la feminidad y aquel discurso que reproduce la dominación sobre las mujeres, ya que esta problematización lleva a una mayor que interpela los ideales sociales sobre la maternidad, el amor filial y el amor verdadero.

De esta manera, la escritura de estas autoras chilenas se constituye, como bien señala Pina, en un espacio de resistencia, un llamado de alerta a las mujeres de su época, al mostrar el cuerpo y el discurso de la mujer, como permanentemente violentado inclusive desde el seno materno.

Concluyo, entonces, que la mujer para instituirse individualmente como tal, debe realizar el proceso simultáneo de reconocerse "salida de madre" en su origen y, a su vez, debe "salirse de (la) madre" para así configurarse como otra que, aunque "distinta", porta una "historia matrilineal" que la refleja. De esta manera, me parece interesante cómo el título de la antología de donde extraigo los textos encierra una triple significación: por una parte, el origen, innegable e imprescindible para la hija; segundo, la necesidad de constituirse como hija (filianidad) para desde ahí hacerlo también como mujer individual (feminidad); y, en tercer lugar, el estallido emocional que este proceso implica, el desborde pasional que inunda esta relación[7].

Podemos observar entonces que la identidad de mujer se (de) construye de maneras múltiples y complejas a través del imaginario individual femenino que choca y se proyecta con el imaginario social. Es esta posibilidad de acceder a través de la escritura de mujer a aquel nivel simbólico que representa la relación madre-hija, lo que nos permite situarla a modo de punto origen, y desde ahí traspasar y consolidar los conceptos de maternidad y filianidad como constructos sociales que repercuten en la configuración de la identidad femenina, conjugando diversos discursos en permanente interacción y evolución.

* * *

Referencias bibliográficas

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En: Debate Feminista, año 9, Vol. 18, 1998, 296-314.

Del Río, Ana María y Marta Blanco. “Para quererte mejor”. En: Orellana Carlos (Ed.). Salidas de Madre. Santiago de Chile: Planeta, 1996.

Domínguez, Nora. “Salidas de madre para salirse de la madre”. En: Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, núm.202, enero-marzo, 2003, 165-181.

Domínguez, Nora y Ana Amado (comp.). Lazos de Familia herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Eltit, Diamela. “Consagradas”. En: Salidas de Madre. En: Orellana Carlos (Ed.). Salidas de Madre. Santiago de Chile: Planeta, 1996.

Irigaray, Luce. Spéculum: Espéculo de la otra mujer. Madrid: Salteas, 1978.

——. “Cuerpo a cuerpo con la madre”. En: Debate Feminista, año 5, vol. 10, septiembre, 1994.

Olea, Raquel. “Para (Re)Producir a la madre. Política públicas y producción cultural de mujeres en el neo-liberalismo chileno”. [En línea]. Biblioteca Virtual CLACSO, Buenos Aires, 1998. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Olea.pdf> [Consulta: abril 2008].

Olivier, Christiane. Los Hijos de Yocasta. La huella de la madre. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Pina, Raquel. “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y Maternidad: La falacia del espacio privado”. En: Revista de Crítica Latinoamericana, año XXXI, n° 62. Lima-Hanover, 2do. Semestre, 2005, 297-310.

Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. En: Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago de Chile: universitaria, 1995.

[1] De aquí en adelante, para las citas de los cuentos, sólo se indica el número de página.

[2] Cabe señalar que el bosque también es considerado un símbolo maternal, por considerarse una especie de matriz, un espacio que permite la re-generación.

[3] Destaco, en relación a este punto, la transculturación que se genera en este cuento con el de Perrault llamado “La Caperucita roja” pues ya el título, “Para quererte mejor”, nos recuerda la frase final que enuncia el lobo antes de devorar a Caperucita: “para

comerte mejor". Así, el querer y el comer se transponen en una metáfora común donde el acto amatorio y el acto sexual se traslapan al de comer.

[4] Este orificio, es central para mi lectura, ya que lo considero una metáfora ejemplificadora del rol configurador de la madre respecto a la identidad femenina de la hija. El que la madre le corte los dedos, nos remite inmediatamente al complejo de castración de Freud, y de ahí al paso de una sexualidad clitoridiana castrada en función de asumir una sexualidad vaginal, cavidad pasiva e ilegítima al goce.

[5] Ambas definiciones extraídas de: www.rae.es

[6] "Prólogo". En: Salidas de Madre. Santiago: Planeta, 1996.

[7] Diccionario Real Academia de la Lengua: salir, salirse de madre: 1. locs. verbs. Exceder extraordinariamente de lo acostumbrado o regular/ 1. locs. verbs. desbordarse (salir de los bordes), de un río o el que las aguas inunden algo /sobrepasar la capacidad emocional de alguien. [en línea] <www.rae.es>

AINHOA VÁSQUEZ

(Magíster en Literatura Latinoamericana, universidad Autónoma de México - México)

Cuerpos femeninos entre el sacrificio y la autodestrucción: una lectura de la novela Las Flores de Denise Phé-Funchal

No resulta fácil aprender a "ser mujer" dentro de un sistema machista cerrado y autoritario que pretende limitar al sujeto femenino de todos los modos posibles; encerrarla y encasillarla con el fin de reproducir, tanto en el cuerpo como en la mente, un modo de vida patriarcal y represivo. Es la misma sociedad la que obliga a introyectar los cánones imperantes y castiga duramente a quienes se atreven a quebrantar los moldes estipulados. Esto es lo que retrata en su primera novela, titulada Las Flores (publicada en el año 2007), la guatemalteca Denise Phé-Funchal, en la cual los personajes femeninos son presas de una fluctuación constante entre el ser y deber ser, cuestionando, así, los mecanismos represores en los cuales se incluye también la opresión por genealogía femenina.

Madre (escrito con mayúsculas en el original), al igual que su hija, a quien sólo conocemos por el apelativo de La Nena, ha sido víctima del poder masculino y sus diferentes extensiones institucionales. Su madre, una anciana enferma, que vive postrada en una cama, por muchos años fue la mayor represora de Madre, imponiéndole un hombre como esposo, decidiendo por ella y obligándola a no comer para que nunca estropeara su cuerpo. Sin embargo, en vez de sublevarse de las opresiones e inculcar en su hija un espíritu de rebeldía y solidaridad de género, reproduce en su enseñanza el

sistema patriarcal, convirtiéndola, así, en una marioneta sin voluntad que simplemente se limita a acatar lo que la sociedad le ha impuesto mediante las normas del deber ser.

La sociedad que la escritora nos muestra (sin exponer una época o una ciudad determinada), está permeada por modelos hegemónicos de género, en la cual se han establecido patrones de conducta útiles para "adoctrinar" o hacer "dóciles" los cuerpos femeninos (utilizando los términos de Foucault, expuestos en Vigilar y Castigar), en beneficio de un orden común. Estos patrones responden a una división sexual tradicional, en la que las mujeres, al ser asociadas a la naturaleza y a la reproducción, son determinadas como seres subalternos que requieren protección del más fuerte. Así, se les considera débiles, sensibles, incapaces de producir, mientras que a los hombres se les considera fuertes, impulsivos, decididos y racionales.

Sobre la base de dicha construcción, los sujetos masculinos, al ser más fuertes, capaces de producir y de dominar la naturaleza por estar ligados a la civilización; poseen mayor jerarquía social. Los sujetos femeninos, en cambio, al ser consideradas frágiles, carentes de razón y reproductoras, necesitan de la ayuda constante del Uno y sólo se definen como complementarias a éste, por lo que se encuentran en desmedro respecto de los hombres dentro de la escala jerárquica. Se habla entonces de construcción de género hegemónica, por cuanto estamos ante una construcción estereotípica que realiza una lectura cultural de lo sexual, infiriendo, además, características "esenciales" para insertarlas dentro de un sistema valorativo.

Frente a esta división basada en estereotipos de lo que es ser mujer o ser hombre en la sociedad, la enseñanza y crianza dentro de estos moldes que alzan lo masculino como preponderante corre por cuenta de las mismas mujeres, reproduciendo así los cánones machistas de represión y dominio. Tal como señala Luce Irigaray, en palabras de Margaret Whitford: "En la economía patriarcal es sacrificada la genealogía materna, es decir, no se alimentan las relaciones entre las madres y las hijas. Asimismo, la sociedad patriarcal promueve que las mujeres no sean solidarias entre sí"[1] (182).

De esta manera, no resulta extraño ver que este retrato se cumple a cabalidad en la novela estudiada: Madre será quien enseñe y obligue a la Nena a insertarse dentro de un mundo que reprime el comportamiento femenino, cuando éste no se ajusta a los modelos imperantes.

Los personajes femeninos en la novela parecieran, a simple vista, felices de adaptarse a los moldes sociales impuestos y sacrificarse por el bien de una comunidad masculina. Madre, casada con un hombre del que no sabemos nada además de su afición al alcohol y su falta de compromiso familiar, siempre le está consultando cada uno de los pasos a seguir, con el fin de no pasar por alto esa autoridad que más bien es simbólica. De la misma manera, se somete feliz a los designios del Sacerdote Eugenio, puesto que sus mandatos pesan como si fueran dictados por Dios mismo. Esa obediencia a los sujetos masculinos será trasmitida a su hija quien, a su vez, recibirá las órdenes maternas con resignación y entrega.

El primer acto impositivo del que será víctima la Nena por parte del poder materno (como representante del poder patriarcal), será la obligación de casarse con un hombre a quien no ama, nombrado como “el señor obeso” y quien pide la mano de la niña como un chantaje a Madre. El señor obeso la ha encontrado transgrediendo los principios y valores sociales respecto al tabú sexual, la ha espiado hasta descubrir que mantenía relaciones lésbicas con la sirviente del padre Eugenio, llamada Maldiva, y con el consentimiento explícito del sacerdote, quien aceptaba y encubría tal conducta, con la condición de participar también de ella, golpeando a las mujeres en señal de castigo.

Una vez descubierto el secreto, el señor obeso, hombre libidinoso pero virgen, decidirá contraer matrimonio con la Nena para llevar a cabo sus deseos sexuales con una esposa que todo lo permita. De esta manera, la madre del señor obeso, propiciará el chantaje sobre Madre con el fin de conseguir el propósito de su hijo:

[...] la mano de la Nena para su hijo a cambio de no escribir a su primo el Señor obispo, Don Cayetano Garzo y de la Zarca, narrándole la escena observada por el hijo que provocaría el

traslado del sacerdote a una comunidad lejana y la excomunión de Madre frente a la feligresía. La solución parecía justa y pequeña frente a la humillación que habría podido des atarse. (Phé-Funchal: 30)

Así, la Nena debe sacrificarse por su Madre y en bien de la sociedad patriarcal, puesto que la niña, sin saber la verdadera razón, se deja conducir por los argumentos de su madre, quien le asegura que con este acto dejará de ser pequeña y se transformará en una verdadera mujer al amparo de su marido. La Nena se convertirá, entonces, en un objeto doméstico, prisionera de un marido al que no ama, pero al que le debe respeto y amor, puesto que, como señala Julieta Kirkwood, al ser las mujeres relegadas al espacio privado, producto del matrimonio, se insertan también "en el ámbito de la necesidad; es decir, privadas de ser sujeto son objeto" (81). Circunscritas a la esfera del hogar, privadas de la participación social, son objetos silenciados por cánones masculinos que las despojan de su identidad al ejercer violencia epistémica sobre ellas.

Aplicamos la idea de "violencia epistémica", de la teórica india Gayatri Spivak, para hablar de una violencia solapada en la que el poder masculino hegemónico se siente con derecho de hablar por el otro (poder masculino, entendido como construcción cultural, por lo tanto, reproducido de la misma manera por hombres y mujeres). Al hablar por el otro se le niega el derecho a la subjetividad y, con ello, lo transforman en objeto, objeto que deberá cumplir ciertos roles que la sociedad patriarcal le asigne, en este caso, el matrimonio impuesto, en pos de un bienestar material propiciado por el marido, la reproducción como finalidad última de la unión con el señor obeso y el sacrificio de la niñez con el fin de "liberar" a la mujer que lleva dentro.

Sin embargo, esta violencia epistémica la ejercerá en mayor medida la madre, en nombre del poder masculino, antes que el señor obeso en su calidad de prometido. Puesto que será Madre quien constantemente impida a la Nena expresar sus opiniones o pensamientos respecto a lo que va a suceder con ella; hablará y decidirá por ella en reiteradas ocasiones, hasta incluso llegar a la violencia física intentando reprimir sus subversiones. Es Madre

quien se hará cargo de la boda, ella la que dará instrucciones y escogerá por su hija, el verbo “decidir” sólo se referirá a las elecciones que Madre hace en nombre de su hija: las zapatillas blancas, el vestido de novia, el coro de la ceremonia, la comida, el arreglo floral, la música, etc.

Sólo una vez en toda la novela podemos vislumbrar una decisión de la Nena, una decisión que, sin embargo, pronto será acallada por la Madre, quien, como siempre, se impone frente a los deseos de su hija: “La Nena deslizaba una media blanca bordada con pequeñas flores de cuatro pétalos. Madre percibió una sonrisa de placer, desaprobó de inmediato las medias” (Phé-Funchal: 78). Las medias, en cierta medida, se transforman en símbolo del placer de la sensualidad, la Nena las “desea”, frente a lo que Madre se niega, en lo que podemos deducir es la castración de la sensualidad femenina, asociada en el cristianismo con la lascivia y la seducción pecaminosa. Finalmente, la madre “se decidió por unas sobrias, con una discreta flor lila de cinco pétalos pintada a la altura del tobillo” (Phé-Funchal: 82).

Madre no sólo decide todo el tiempo por su hija, impidiéndole la expresión personal, sino que también intenta, mediante las enseñanzas religiosas, que sea su propia hija la que cree un sentido del deber respecto a la sociedad masculina; es decir, Madre recurre al mecanismo definido como mala conciencia[2], lo cual significa que intentará que sea ella misma quien se auto-reprima al sentir culpa por su conducta alejada de los parámetros patriarcales y se someta de manera voluntaria a lo que las normas sociales le imponen por el hecho de ser mujer. De esta forma, Madre logrará hacer dócil el cuerpo y la mente de la Nena frente a sus conatos de rebeldía.

El discurso eclesiástico será fundamental a la hora de propalar la mala conciencia, puesto que, como bien lo explica la teórica argentina Catalina Wainerman: “La Iglesia es una institución productora de ideología por excelencia; los mensajes que genera sirven de orientaciones valorativas para la conducta de sus fieles. La Iglesia maneja símbolos, inculca normas y propone valores con vistas a articular, controlar y convalidar el comportamiento de individuos y grupos” (23, 24). Así, la madre, en sintonía con el pensamiento religioso judeocristiano, le impondrá a la Nena un

determinado modo de vida ligado a la castidad y santidad, erigiendo como modelo a seguir a la Virgen María.

Al imponerle el matrimonio con un hombre al que no ama, Madre intenta persuadirla refiriéndose a estos moldes religiosos que circulan en las sociedades latinoamericanas y que, en última instancia, aluden a la castidad, la obediencia que una mujer le debe al esposo, a la virtud y a la edad en que las mujeres deben asumir el rol que culturalmente se les ha otorgado a las jóvenes cristianas: "Recordó a la hija el pecado de la carne, la debida purificación de la cuaresma y describió el averno lleno de almas que penaban por no seguir las buenas costumbres, de mujeres que rechazaban la sábana nupcial e incitaban al pecado a sus esposos" (Phé-Funchal: 107). Discurso materno que atribuye al sujeto femenino la responsabilidad de un buen matrimonio y que la insta a no excluirse de lo que le ha sido decretado, bajo castigo de arder en el fuego eterno.

La niña, de esta manera, se transforma en un ser reprimido, víctima de la violencia epistémica de la madre, incapaz de obrar o expresarse, puesto que Madre no sólo ejerce violencia moral sobre ella, sino también física, cuando en ocasiones le tapa la boca deliberadamente para evitar escucharla o la reduce con su cuerpo impidiéndole la movilidad. Así, la represión materna obra de tal forma sobre su cuerpo y su mente, que la Nena termina por creer en la importancia de un "deber ser" en la sociedad, auto-reprimiendo sus actos y sus pensamientos, para terminar reproduciendo y garantizando en sí misma el orden masculino imperante.

Sin embargo, frente a esta represión que se le impone, la Nena encuentra una escapatoria en el arte, se refugia en él, desarrollando su propia fantasía, su propia vida sin reglas: "entró sin tocar y la encontró como siempre, dibujando frente a la ventana. La mirada fija en el papel y la mano crispada eran la única manifestación de pasión en la Nena, que no notó la presencia de Madre sino hasta que sintió su respiración tras ella" (Phé-Funchal: 36). Tal como se señala en este pasaje, la Nena sólo muestra pasión por sus dibujos, es el único medio por el cual se expresa con total libertad. Es por esto que recela de ellos, escondiéndolos de Madre, pues sabe que tanto su contenido como los bocetos mismos, desafiarían la

autoridad que se le impone.

De esta manera, podemos entender el reducto del arte como el temenos de la teoría junguiana, el cual representa un espacio femenino externado, un reducto donde las imposiciones desaparecen y el dominio le pertenece por completo a la Nena, como si se tratara de un círculo mágico e inalcanzable por los otros:

Es el lugar donde el individuo se siente protegido. Como lugar para la germinación es el espacio más privado que puede tenerse. Podemos decir que el temenos es la morada sagrada porque representa el lugar de origen. Al mismo tiempo es una morada mental donde ubicamos lo que nos resulta psicológicamente importante y donde los opuestos dejan de tener importancia. [...] El temenos corresponde a una morada interna que nos permite vivir dentro de nosotros mismos. [...] Es en el temenos donde podemos conciliar la naturaleza femenina con la masculina sin por ello terminar en el campo de batalla (Weisz: 106-107).

La germinación de este espacio privado, en el cual se conjugan los opuestos y es posible conciliar la naturaleza femenina y masculina, cobra pleno sentido en esta novela. En los dibujos que la niña oculta a los ojos de la madre, se representa al señor obeso desprovisto de cualquier masculinidad hegemónica, de cualquier potestad que podría ejercer sobre ella por el hecho de ser mujer y su futura esposa. Por el contrario, el futuro marido se retrata feminizado, neutralizando su potencial poder o el peligro que puede llegar a significar para la autonomía de la Nena. En algunos de estos dibujos, aparece vestido de misa o en camisón celeste de franela, en mangas de camisa o volando una cometa de pez alado. Inocente, inofensivo.

Es por ello, que la responsabilidad del “deber ser” se desmorona por completo en el momento en que Madre se inmiscuye en ese recinto sagrado de la niña; la violación a su espacio de resistencia será el detonante frente a la opresión del exterior. El ser masculino del señor obeso querrá ser devuelto por la madre al terreno que le

pertenece: el de la hegemonía. Así, recogerá de los dibujos las iniciales de ambos futuros esposos para hacerlas bordar en las sábanas nupciales. Este bordado que une las iniciales de sus nombres sería utilizado como un mecanismo de objetivación de la Nena: ella, luego de poseer el poder imaginativo, vuelve a convertirse en un objeto del señor obeso, en un objeto inofensivo, una letra que puede plasmarse en una sábana.

Madre considera peligrosos y obscenos los dibujos de la Nena, por cuanto desafían un orden patriarcal al feminizar al señor obeso, los califica como "denigrantes" y se avergüenza de que su hija haya plasmado en ellos su imaginación. Una desarticulación del reducto femenino, nuevamente, sobre la base del discurso religioso que acompaña como telón de fondo a la novela: "Madre le decía que era una niña sucia, mala, una pecadora, culpable, hereje, desvergonzada, que el señor obeso y casto se sentiría indignado si llegaba a enterarse de los dibujos" (Phé-Funchal: 113). El temenos femenino ya no constituye una salida a la represión que se ejerce sobre ella, su interior ha sido violentado una vez más por la madre, que intenta sistemáticamente, devolver a la niña al orden social masculino, del que a pesar de su obediencia, tiende a alejarse.

Una vez destruido su mundo imaginario, también se demolerá la resistencia de la Nena. La sumisión ya no podrá llevarse a cabo: por más que ella intente seguir los arbitrios de su madre, lo que la conciencia había interiorizado, el cuerpo comienza a exteriorizarlo, terminando por devastar a la propia niña. La represión patriarcal se introyecta, de tal manera que la única salida es utilizar el cuerpo como barricada: "Lo interior conjura la amenaza exterior constituyéndose en enfermedad o en cuerpo de la víctima" (Hopenhayn: 71). El inconsciente dominado por la conciencia se manifiesta en la somatización de la opresión a través de la enfermedad.

Mediante el malestar físico, el cuerpo dirá aquello que se le escapa al lenguaje; será en el cuerpo donde se manifieste la represión que a diario impone la sociedad. Así, la única manera de expresar el ser interno, sin mentiras ni condescendencias, es a través de los procesos corporales que indican lo que ocurre con nuestro YO más íntimo. Las palabras muchas veces pueden tergiversarse, como era

el caso de la Nena, quien jamás expresó ni felicidad ni descontento frente a las decisiones que su madre tomó por ella, haciéndola creer, que estaba conforme con el matrimonio y sus deberes como mujer, sin embargo, lo que el silencio ocultó, sólo el cuerpo, mediante la somatización, pudo sacarlo a relucir al presentar síntomas como el llanto compulsivo, la fiebre, la falta de apetito, la deshidratación y un dolor inexplicable.

De esta manera, la enfermedad de la Nena podría ser interpretada como un sistema de significación de mensajes corporales, que obliga a los otros a escuchar su cuerpo, a leerlo cual si fuera un texto que requiere ser descifrado: “Los códigos corporales de las enfermedades pueden ocultar un lenguaje que a menudo fue suprimido por otros y que ahora suprimimos nosotros a riesgo de alejarnos cada vez más de lo que el cuerpo quiere comunicarnos. Ese Otro que intentamos reprimir con nuestra censura personal debe recobrar su libertad de expresión” (Weisz: 37).

Sin embargo, el intento que realiza el cuerpo de la Nena por hablar por sí mismo, una vez más será acallado al realizarse una lectura errónea de su enfermedad-texto, puesto que se interpreta según los parámetros patriarcales que no ceden en sus coerciones. Tanto la madre como el médico, diagnosticarán a la niña de manera equivocada, asignándole un sentir y un dolor propiamente femenino, según los cánones machistas. Así, en vez de intuir que la resistencia inconsciente de la Nena a las obligaciones se traduce en un comportamiento somático de la represión, verán en su enfermedad, un mal de amor. Nuevamente, los otros hablarán por ella, coartando, incluso, las manifestaciones corporales de subversión:

La hija lloraba, le dolían los ojos, los oídos, ya no lo soportaba, quería dormir, tan sólo dormir. El médico preguntó por angustias y mortificaciones en días anteriores. Madre respondió por ella. Dijo creer que la boda le producía ansiedad. Explicó que la Nena casi no había descansado los últimos días entre las pruebas del vestido y el deshacer de su habitación de toda la vida. El médico, conmovido, intentó animar a la Nena diciendo que era el amor lo que le dolía (Phé-Funchal: 103).

La Nena es arrancada de su lenguaje y de su expresión corporal, en sucesivas oportunidades; nadie permite que ella hable y relate por sí misma lo que está ocurriendo en su interior. Sólo podemos deducir que la enfermedad es la somatización de todo lo que ha reprimido, por cuanto la enfermedad se enuncia en el llanto, el grito y la negación de escuchar a Madre, quien, por todos los medios, intenta persuadirla de la necesidad del matrimonio para transformarse en una "verdadera mujer", como asimismo, de la importancia de no volver a dibujar o, al menos, no empeñarse en ocultar sus dibujos, puesto que a una esposa no se le permiten los secretos frente al marido ni la madre.

Al parecer, este último discurso materno, vuelve a activar en la niña el mecanismo de la mala conciencia; nuevamente es ella misma quien introyecta la represión y de un momento para otro, salta de la cama, decidida a sacrificarse por el bienestar de la colectividad masculina, que espera la ofrenda de su cuerpo para el señor obeso. La Nena entra a la iglesia a cumplir con su deber. Luce pálida, demacrada, enferma, mareada, sin embargo, intenta demostrar su felicidad y ocultar su debilidad, mientras el padre Eugenio le repite el compromiso que está adquiriendo con ese hombre al que ella apenas conoce: "El sacerdote habla del amor fundado en respeto, de la misión de las parejas al servicio del creador, de la devoción que debe rendirle la mujer a su esposo" (Phé-Funchal: 117). Al momento de los votos, ella sin poder contestar, simplemente asiente.

Ante este último gesto impuesto, el consentimiento apenas pronunciado pero no deseado, el cuerpo termina por ceder. La somatización a la extrema represión, consigue aniquilar por completo a la Nena. Luego del esperado asentimiento, la niña se desploma en el atrio y posteriormente muere en un auto-sacrificio corporal frente a la coerción del medio social masculino. Tal como señala Martín Hopenhayn, cada quien tiene derecho a suicidarse como quiera, por lo que nadie más que ella, puede hacerse cargo de su fatídico final, sin embargo: "La renuncia a vivir, implícita en la somatización, es otra forma del suicidio forzado por un mundo sin salida" (Hopenhayn: 68).

La niña, de manera consciente, no ha sido capaz de sublevarse a las imposiciones, hacer valer su voz, gritar su descontento frente a su destino de sumisión. Ha llegado hasta el altar dispuesta a convertirse en esa "verdadera mujer" que la sociedad espera conseguir mediante el rito matrimonial. Sin embargo, su inconsciente sí logrará rebelarse, aunque ya demasiado tarde, consiguiendo su propia autodestrucción: la somatización de la sujeción como síntoma de una enfermedad inexplicable la conducirá directo del altar a la mortaja. Así, será su cuerpo quien reaccionará ante la imposición patriarcal, en un acto de sublimación; si el cuerpo se autosacrifica, el poder masculino se anula: ya no existen territorios ni resquicios donde seguir ejerciendo coerción.

* * *

Referencias bibliográficas

Foucault, Michel. Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Hopenhayn, Martín. ¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura. Buenos Aires: Paidós, 1983.

Phé-Funchal, Denise. Las Flores. Guatemala: F&G Editores, 2007.

Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" La Plata, Argentina: Revista Orbis Tertius. Año III, n° 6, 1998.

Weisz, Gabriel. Dioses de la peste. México: Siglo XXI, 1998.

Whitford, Margaret. Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine. London: Routledge, 1991.

■

[1] Traducción A.V.M.

[2] “La mala conciencia es tanto la conciencia de culpa como la confesión que el individuo se hace a sí mismo de su propia esterilidad “inherente”. Pero esta confesión no le viene ex nihilo, sino como parte del programa de sujeción del sistema dominante. La mala conciencia no es sino el punto de llegada de la represión, a saber, la sustitución de la represión visible por la autorrepresión de la conciencia” (Hopenhayn: 16).

POLÍTICAS DEL NOMBRE

LORENA AMARO CASTRO

(Instituto de Estética / Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile)

María Flora Yáñez en su escritura autobiográfica: Itinerario de un nombre

[1]

María Flora Yáñez resulta un nombre excéntrico en la historia literaria chilena. Aunque fuentes oficiales fechan su nacimiento en 1898 (con lo cual sería contemporánea de Marta Brunet, José Santos González Vera y Manuel Rojas), aparentemente el año es anterior. Según plantea su hija, Mónica Echeverría[2], Yáñez jamás precisó a quienes la rodeaban su verdadera fecha de nacimiento, que ella calcula en 1889. Este detalle no es menor, ya que, como deja ver en Historia de mi vida (1980), el año 1931 es decisivo en su formación como narradora, cuando, muerto ya su padre, el político liberal Eliodoro Yáñez, logra iniciar su carrera de escritora[3]. Si la fecha de 1889 es correcta, ella tenía ni más ni menos que 42 años cuando decidió, por fin, concretar sus ambiciones literarias.

Esta irrupción tardía debe ser considerada a la hora de buscar para ella un lugar en los panoramas y reflexiones en torno al campo literario de la primera mitad del siglo XX. Yáñez aparece como una figura alejada de los grupos y movimientos de su tiempo. En su búsqueda textual se aproximó a la novela criollista, para luego optar por una narrativa de carácter más intimista y psicológica, “espiritual”, en el decir de Raúl Silva Castro (1960: 287), aunque, por cuestión no sólo de fechas, sino que imagino también de desarrollo narrativo y temático, no es mencionada en el catastro de lo que Bernardo Subercaseaux llama “espiritualismo de

vanguardia", en que se puede identificar a varias de las escritoras de la élite que desarrollaron su trabajo en la misma época (entre ellas su propia cuñada, Inés Echeverría, Iris, mayor que ella, pero también Teresa Wilms Montt, nacida en 1893). Por otra parte, en el momento en que comienza a configurarse un campo literario cada vez más especializado –que recoge nuevas voces provenientes de los grupos medios, cuyo sustento se encuentra en el trabajo periodístico– María Flora se encuentra, socialmente, en un lugar intermedio. Apela en distintos pasajes al origen humilde de su padre, nacido en el popular barrio de La Chimba y ascendido por mérito a una clase social con poder, pero también recuerda sus ascendentes maternos, pertenecientes al núcleo de escasas familias que dirigieron los procesos de Independencia. Por último, la escritora ingresó tardíamente al ámbito de las letras, cargando consigo la etiqueta de burguesa, y sin lograr insertarse, como María Luisa Bombal durante su residencia en Buenos Aires, en los grupos de vanguardia que, por formación e intereses, pudieran haber sido más cercanos a ella[4].

La crítica, asimismo, nos puede dar una idea de la orfandad de Yáñez: si bien sus contemporáneos aparentemente reconocían la calidad de su escritura, desconfiaban, sin embargo, de la eficacia de su proyecto literario. Algunos le solicitan una "perfección" que ella aparentemente no busca. Así, por ejemplo, Carlos Droguett, quien asegura haberse sentido cautivado "por el encanto melancólico" de Visiones de infancia, agrega sobre el mismo que ha sido escrito "casi sin técnica" (Droguett: 295). Sospecha del estilo fragmentario de la autora, aunque ella misma declara que desea acercarse a la memoria desde imágenes imprecisas. El comentario de Droguett se publica muy tardíamente, junto con Historia de mi vida, cuando aquel otro texto se encuentra "libre ya del silencio que lo coronaba, de la furia y el rencor, clasista o profesionalizado, que provocaba su acento de sinceridad, a veces insolente, a menudo suicida" (Droguett: 296), con lo cual revela, parcialmente, la recepción que tuvo en su tiempo. Por otra parte, y aunque han pasado cuarenta años, Droguett cree necesario todavía aclarar algunos puntos con la autora, entrevistarla, preguntarle, demarcar, sancionar sus impresiones sobre el texto, juego al que Yáñez accede[5].

Es por estas razones que busco precisar algunas aristas del trayecto

vital de la escritora, sus estrategias de autorrepresentación literaria y su conflictiva definición de un nombre propio que la singularice como sujeto femenino, con un lugar en el espacio cultural chileno. Con este fin, abordo la construcción del sujeto autobiográfico en los dos textos mencionados, Visiones de infancia (la primera edición es de 1947) y, principalmente, Historia de mi vida. Me centraré en tres cuestiones: primero, los modos de apropiación, por parte de la escritora, de un género literario como la autobiografía, vinculado en sus orígenes con la aparición pública masculina; segundo, la instalación y conflictiva afirmación del nombre propio –a juicio del teórico Philippe Lejeune, "tema profundo de la autobiografía" (Lejeune: 73)[6]– en la construcción de un sujeto diferenciado socialmente, resistente a las normas y moldes que le imponen la sociedad patriarcal de su tiempo, como también a las operaciones que dentro de esa sociedad están mediatizadas por la familia, inhibiéndola en su deseo de ser escritora, negándola, deprimiéndola; y tercero, a la proyección de este sujeto femenino en permanente tensión, en el ámbito público. En un "afuera" que, incluso bajo los parámetros de su época, les pertenece principalmente a los varones.

Florita, Mari yan, María Flora

Escribir una autobiografía es de por sí un capítulo particular en la vida. Pocos lo experimentan y, en ciertas circunstancias epocales y personales, el hecho de hacerlo puede adquirir dimensiones significativas. Durante la primera mitad del siglo XX en Chile prima, en la producción femenina, la escritura diarística y epistolar; en este contexto, la doble tentativa autobiográfica de Yáñez es un gesto minoritario. Los escritores que abordan la historia personal en más de un texto, lo hacen en segundas o terceras partes, esto es, escriben relatos vinculados temática y estructuralmente. En su caso, se trata de dos relatos que implican dos formas de percibir el pasado absolutamente distintas, y producen dos sujetos autobiográficos bien diferenciados: la perceptiva y sensorial niña "Florita" y, por otra parte, la adulta que procura precisar los términos de su inserción en la historia y el ámbito literario locales. En Visiones de

infancia, el estallido de la memoria provoca lo que Roland Barthes ha llamado "las esquirlas del recuerdo"[7] . Historia de mi vida, por el contrario, constituye un esfuerzo arquitectónico de rememoración, que por cuestiones de tiempo, no llega a completarse.

Visiones de infancia, libro reconocido por la crítica de su tiempo, se articula a partir de imágenes fragmentarias: "pálidas vetas que emergen y tiemblan un segundo antes de ir a reintegrarse de nuevo a ese gran cementerio de episodios e impresiones" (1960: 9). Abarcan, aproximadamente, los primeros 20 años de vida de la narradora. Esta instalación en la infancia, inusual en los autobiógrafos chilenos de la época (a excepción de textos como Imaginero de la infancia, de Lautaro García, publicado en 1935, y otros ejemplos de carácter más bien novelístico), según María Jesús Orozco sería en cierto modo paradigmática de la escritura femenina, dado que en los confines de la infancia aún no podría percibirse "la poderosa fuerza de las convenciones sociales, generadora de diferencias discriminativas" (311). Sin embargo, pienso que estas fuerzas se hacen presentes ya en el relato de infancia de Yáñez. De hecho, en este caso específico, la crítica Eliana Ortega ve la asunción de la voz infantil de la narradora como una táctica que permitiría "desenmascarar la cultura opresora" (126-127) que sirve de contexto a la escritura.

En lo que respecta a Historia de mi vida, no constituye en absoluto una continuación del trabajo emprendido en Visiones. Fue publicado cuando a Yáñez le restaban solo dos años de vida. En este libro, y a despecho del subtítulo que le confiere, "Fragmentos", pretende establecer un relato coherente, cabal, de la suma de sus días, bajo el siguiente epígrafe del novelista francés Henri Barbusse: "Inexorablemente, inmóvil, el pasado tiene la forma de una divinidad". El recuerdo, de por sí selectivo, fugaz, impreciso, es un efecto del carácter móvil del pasado; en la cita, por el contrario, adquiere un carácter monolítico: el pasado es una "divinidad" inmóvil. Pero esta unidad y sacralización del pasado, no obstante perseguidas por Yáñez, se vuelven esquivas. En el texto tienen cabida cartas, reflexiones y fragmentos de diarios; el relato originario se va desarticulando y hacia el final del texto se reconocen la premura del tiempo y la cercanía de la muerte como horizontes escriturales. "Suprimir para alcanzar", es el lema que abraza en las últimas y urgentes páginas, en que el horizonte

violento de la dictadura se dibuja apenas, si bien su propia familia, y ella misma, detenida e interrogada, han sido tocadas fuertemente por el golpe militar[8]. En este segundo texto, por último, revela su autoconciencia como autora y plantea que su escritura será "subjetiva" y, por tanto, suscrita al modo de las memorias europeas ("cosa rara en América"). Esta conciencia del género es inusual en los autobiógrafos chilenos, al menos en el comienzo del siglo XX[9].

Es usual, en el primero de sus textos, que ella ocupe el punto de vista de la niña, "Florita", si bien en algunos pasajes emerge la narradora adulta que revisa el pasado e incluso, en algunos episodios, procura redimirse del mismo[10]. En el segundo, la narradora es María Flora Yáñez, si bien subsiste "Florita" en la relación equívoca, conflictiva familiarmente, que ella, como hija regalona, establece con su padre. En este texto el relato pone de relieve la dificultad de construir ese nombre diferenciador como nombre de autora, conocida, en sus primeras incursiones literarias, bajo el seudónimo (el disfraz) de "Mari Yan"[11].

una escritura vicaria

El género autobiográfico ocupa un lugar conflictivo en las categorizaciones literarias. La discusión sobre la oposición literario-no literario puede reproducir, como sugiere la crítica Mercedes Arriaga, la discusión en torno a las diferencias entre lo público y lo privado: la literatura, en cuanto sistema codificado, pertenecería según esta autora a la primera categoría. En la historia de los géneros referenciales, algunos tipos de textos habrían entrado en esta órbita, por su dimensión pública (autobiografía, confesiones o memorias), "mientras otros géneros, como los que se presentan bajo etiquetas como 'diario' o 'cartas', 'cuadernos de apuntes', se colocan en una zona límite entre lo literario y no literario, por su dimensión privada…" (2001: 18). Hay en juego, por lo demás, otras valoraciones. Según esta misma crítica:

En los rasgos que oponen la escritura autobiográfica a la escritura literaria encontramos las mismas dicotomías que oponen el hombre a la mujer en la tradición filosófica (más bien misógina). La mujer y la escritura autobiográfica permanecen en el ámbito de lo "natural", de lo "íntimo" y privado, mientras el hombre y la escritura literaria o los géneros autobiográficos clásicos (autobiografías, biografías y memorias) pertenecen al mundo de la cultura, de lo público. Esta división, que nos conduce al sistema binario que separa los géneros autobiográficos consagrados de los que no lo son, se podría relacionar con la exigencia de la cultura patriarcal de preservar el nombre del padre a través de la herencia y la genealogía. (2001: 48)

Es interesante que en ambos textos de Yáñez se produzca una confluencia o yuxtaposición de géneros; en el caso de Visiones son cercanos al apunte, fragmentarios, sin voluntad unitaria; en el de Historia de mi vida son artículos periodísticos, pasajes de diarios íntimos, anotaciones de viajes, cartas personales. Como también señala Arriaga, es precisamente la publicación –buscada por Yáñez en ambos casos– "la que impone al texto autobiográfico nacido en el ámbito privado, los límites del discurso social" (2001: 48). El deseo de instalarlo públicamente –deseo que impulsó en el siglo XVIII el desarrollo de estos géneros y de la novela como lugar de expresión privilegiado de los sentimientos y pasiones burgueses– provocaría la autocensura y las tensiones propias de las narrativas autobiográficas, particularmente de aquellas escritas por mujeres.

Por otra parte, el crítico español José María Pozuelo Yvancos, al referirse a los textos autobiográficos, insiste en su retoricidad, particularmente en su énfasis autojustificatorio: se trata de textos escritos para ser leídos públicamente. De ahí el difícil tramado autobiográfico femenino. En sus orígenes, el género es cultivado principalmente por varones que ocupan espacios destacados al interior de una comunidad y la justificación emerge con naturalidad, como extensión de una serie de tareas o deberes públicos; pero la autobiografía femenina debe entregar motivos para erigirse como escritura, desarrollando estrategias que han sido percibidas por la crítica tanto en textos autobiográficos europeos

como americanos (Orozco: 306), entre ellos, la presentación del texto autobiográfico como heterográfico, como representación de otro masculino al que se supedita el sujeto femenino[12]. A este respecto, la dificultad que enfrentan las mujeres para incursionar en el espacio público, "deriva de la inexistencia de una tradición propia en la producción intelectual que permita vislumbrar puntos de partida, la experiencia y las necesarias relaciones de identificación" (Doll, 2008), construyendo ellas mismas sus modelos e instalando problemáticamente sus discursividades.

En este sentido, Eliana Ortega destaca la opción de Yáñez por el relato autobiográfico, considerándola osada. La elección de un género "híbrido", "desde ya marginalizado por la institución literaria", y, muy particularmente, porque lo hace siendo mujer, y una mujer "a la sombra de hombres destacados en su propia familia" (126)[13] , le confiere particular interés a su producción artística. Padre y her-mano no sólo le hacen sombra, sino que además, como se ha dicho, obstaculizan sus impulsos, aunque sin anularlos del todo. Yáñez escribe: "Siempre me aniquila el recuerdo de mi pobre papá. Pero en esto de que yo no siguiera mi vocación se equivocó…" (1980: 242); sobre su hermano, Juan Emar, le es imposible acercarse, menos aún compartir la condición de escritores. Las restricciones que vive María Flora, encapsulada por su condición de mujer de clase alta, no existen para "Pilo", quien se complace en jugar el papel de hijo (y hermano) rebelde, libre de toda sanción familiar. Para María Flora, Emar simplemente encarna "la negación de todo" (1980: 287).

Aun así, padre y hermano, sus "sombras", ocupan cada uno un capítulo de Historia de mi vida, además de otras cuantas páginas de este mismo texto. Yáñez entiende el valor histórico y político de la actividad paterna, y el influjo y calidad del trabajo literario del hermano, dando lugar a un procedimiento que no es ajeno a la escritura autobiográfica femenina: su vicarización.

Entre las escritoras chilenas hay varios ejemplos: Martina Barros presenta sus memorias como reconstrucción de la historia de su marido, o, más recientemente, Violeta Parra, escribe sus Décimas supuestamente a petición de su hermano Nicanor… En el caso de Yáñez, las primeras ochenta páginas de Historia de mi vida están

dedicadas a restablecer la memoria y la imagen pública de Eliodoro. A través de él, la escritora se vincula con la historia nacional, en un relato marco que justifica su proyecto escritural.

En el texto aparece reiteradamente la mirada emblemática de este padre, símbolo de su dominio sobre la escena familiar, como también de una inteligencia desbordante que la hija defiende con pasión, recalcando su evidente influjo sobre el desarrollo del clan Yáñez. El apego que siente por él, sumado a la tensa relación que sostiene con su madre, conectan las figuras de padre e hija en un interesante juego de sustituciones, que ilustran las incertidumbres y ambigüedades sociales de María Flora, hija de un matrimonio socioeconómica y culturalmente mixto: él, de orígenes humildes, es presentado como un intelectual en ascenso gracias al mérito, mientras la madre encarna valores y rasgos propios de la oligarquía.

"Quiero que olviden que soy yo la que escribe este libro"

La experiencia vicaria de la escritura emerge en las primeras líneas de Historia de mi vida. María Flora Yáñez relata que su padre se negó a su petición de escribir unas memorias, por considerar que estas no tenían "el interés suficiente para justificar un libro"[14]. Es por esto que ella se siente llamada a hacerlo. A diferencia de Rousseau, quien asume su propia defensa en sus paradigmáticas Confesiones, Yáñez asume la defensa de otro, su padre, exponiendo, como aquel autor, todo tipo de documentos a modo de "pruebas".

En otro gesto que evoca al famoso autor ginebrino, Yáñez intenta persuadir a sus lectores de que su texto es "transparente", escrito con la sinceridad "de quien anhela entregar su alma sin reservas, prescindiendo del respeto humano que, a menudo, al amarrar los brazos del artista, resta valor y calidad a la creación" (1980: 7). Acaba, sin embargo, por defraudar esas expectativas: poco hay en el texto que sea de una sinceridad realmente desgarradora, que "prescinda" del respeto humano, salvo la utilización de nombres de personas involucradas en la caída de su padre, a quien le fue expropiado el diario "La Nación" y debió pasar por el exilio. Este

drama familiar y el consecuente discurso reivindicatorio parecen ser el núcleo central de un relato en que desde el comienzo la primera persona aparece escamoteada, en un juego complejo que, como ocurre en la mayor parte de las tentativas autobiográficas y lejos de toda declaración de transparencia, más que revelar oculta.

La escritora tan pronto quiere lograr la identificación con sus lectores, como, aparentemente, su indulgencia: "Quiero además, decir a mis lectores, que olviden que soy yo, María Flora Yáñez, a la que muchos conocen de nombre, de vista o personalmente, la que escribe este libro y únicamente piensen que se trata de un ser humano que les cuenta su vida, con sus grandes pesares y también con una dosis de felicidad: sol y bruma" (1980: 7). La elisión del nombre, al tiempo que la propuesta de entregar el "alma sin reservas", que la individualizaría, es un aspecto de este texto que pone en evidencia las complejas estrategias del decir con que la autora representa su experiencia. Al omitir ese nombre, ¿espera que se omita el sello familiar? ¿Cuál? O más bien: ¿cuál de sus herencias? El patronímico, sello paterno, es quizás una carga demasiado potente para esta escritora consciente de su condición de clase y género, y por ello, de sus limitaciones y su espacio cercado por las exigencias de los demás.

En un libro reciente sobre Julieta Kirkwood, Alejandra Castillo asedia el problema del nombre y la inscripción del yo en el discurso feminista: "El feminismo –argumenta– es esa toma de palabra, es el ingreso de las mujeres en la política para disputar la distribución y redistribución de lugares y de identidades, de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje" (2007: 17). Vincula el reconocimiento del sujeto feminista en el régimen de dominación patriarcal, con la escritura autobiográfica como proyecto de autorrestauración "en el espacio de universalidad de la comunidad" (2007: 22), de modo tal que:

en la base de toda auto(bio)grafía se encuentra una inscripción autoheterográfica, una escritura del otro como base de la escritura propia, un envío del uno al otro y viceversa. El nombre propio aquí [los enunciados de Kirkwood], a propósito del reclamo feminista, no quiere solamente inscribirse en un momento propiamente

auto(bio)gráfico, sino que, por el contrario, busca reconocerse, en tanto identidad con plenos derechos, en el espacio colectivo de la sociedad, en la política general de la nominación y el reconocimiento, en la infraestructura sociosimbólica de la realidad social… (2007: 23).

María Flora Yáñez se encuentra en el margen o umbral de esa "política general de la nominación y el reconocimiento", acorde con su contexto histórico y social. Como plantea Lucía Guerra, "el patriarcado, lejos de ser un poder estático, se perfila como un cauce múltiple que inserta al signo mujer en el flujo de un devenir histórico siempre cambiante" (1995: 28); la historia documenta las dificultades que asume la construcción de los sujetos femeninos en la primera mitad del siglo XX y la escritora, proveniente de una familia donde la política y el juego de influencias forman parte de lo cotidiano, aparece como un ser tensionado por estas circunstancias, atrapado en su propio decir. No consigue proyectar una lucha afirmativa y potente contra la sujeción femenina, pero sí esboza una peculiar mirada hacia la condición de la mujer:

No sólo le dio nombre de memorias a la historia de su vida, que terminó de escribir poco antes de su muerte, sino que toda su obra tiene que ver con la memoria (…) con rememorar a las mujeres que pasaban encerradas en silencio en sus cuartos propios, reproduciéndose y reproduciendo seres al servicio del patriarca; mujeres gastadas por el hastío, por la sumisión, por la falta de poder y por la rutina hogareña. Mujeres que, si llegaban a transgredir los órdenes asignados, terminaban dolientes y solas. (Ortega: 124).

Al igual que sus personajes, Yáñez pareciera condenada a la sentencia de su propio padre: "siempre triste bajo un sol radiante"[15], al padecimiento psicológico y, como otras mujeres de clase alta, al largo periplo por los sanatorios europeos, en busca de ayuda para su "neurastenia"[16]. Con razón argumenta Alida Mayne-Nicholls: "El

padre de María Flora, Eliodoro, representa el discurso hegemónico masculino de la sociedad chilena, que era castrante en términos de limitar las potencialidades femeninas (…) Él creía protegerla, pero esa asunción era ya una forma de subordinarla a su visión…" (2008: 78). Así y todo, ella está en la orilla, manifestando una precaria rebeldía: ser escritora, no obstante las advertencias de un padre admirado y poderoso que ve en esta vocación, inevitablemente pública, un peligro. Aunque tímidamente, esboza una crítica: "a través de los años, no puedo menos que juzgarlo algo egoísta: deseaba que sus hijos fueran sus satélites" (1980: 298).

Pero no sólo el padre le exige sacrificios o renuncias; también la madre (principalmente ella) actúa como una fuerza coercitiva que obstaculiza su afirmación personal: "¡Éramos tan diferentes de mentalidad!" (83), escribe con dolor por no poder acercarse más a ella:

Yo existía de dos maneras que nada tenían que ver entre ellas: la que era de verdad y la que los padres deseaban que fuera. Aquella dualidad me rompía por dentro. En vez de sencilla, doméstica, buena niña, me mostraba anticonvencional, fantástica e impetuosa por naturaleza. ¿Y a lo mejor intelectual? ¡Sería el colmo! Así, pues, ningún lazo de semejanzas unía los destinos tan diferentes de una madre y una hija que se adoraban… (91).

Asediada pues por las restricciones que le impone un padre amado y admirado; por la mirada ajena de su madre, una "burguesa" más proclive a sus hermanas menores[17]; por un marido con el que no llega a entenderse del todo, aislada, sola –"Soy de los exiliados, de los solitarios, por lo tanto de los elegidos…" (1980: 241)–, María Flora Yáñez elabora con dificultad la apropiación de un nombre que constituye una marca o huella en la sociedad de su época[18]. Plantea, por ejemplo: "existen los resentidos que me atacan porque entré al mundo de las letras. Ya me lo había advertido papá" (276). No es sólo su condición de mujer, sino su propia condición de clase la que hace difícil su incorporación en el mundo artístico. No ocurrirá lo mismo con su hermano Pilo, Juan Emar:

Nunca me resignaría a ser sólo una buena dueña de casa. Era indispensable que se realizaran mis inquietudes artísticas. Pero ¿cómo? El impulso debía nacer de mí misma puesto que nadie me ayudaría. Mis padres menos que los demás. Y aún nada germinaba dentro de mí. Era como una fiebre estéril la que me roía. Juzgándome con lucidez veía yo que, al revés de mi hermano, era también convencional porque, desde siempre, me habían enseñado a serlo (…) En mi hermano los anhelos artísticos serían más fáciles de dar fruto porque se situaban fuera de toda clase social. (117).

El hermano es capaz de pasar por entre las gruesas fronteras sociales y ser un "bohemio". Logra desmarcarse de las expectativas familiares y los mandatos paternos; encuentra un seudónimo de tono francés, que resguarda su identidad de escritor de vanguardia.

La asunción del nombre propio, en suma, no es, pues, un detalle en el prólogo con que María Flora Yáñez presenta su Historia de mi vida, introducción aparentemente retórica y atravesada por tópicos como el deseo de ser sinceros, la humildad, el deseo de anonimato o en últimos términos, la necesidad de sumarse al grupo indistinto y sublime de la humanidad que a ratos le resulta esquiva. Encierra otros conflictos y tensiones, reflejados asimismo en los momentos escriturales en que ella se sitúa espacialmente como miembro del ámbito doméstico, la casa de los Yáñez.

Los lugares de la libertad

Más allá de la compleja enunciación y vicarización de sus relatos, Yáñez construye una topografía de sus deseos, sus exclusiones, su experiencia vital. Cito un texto curioso, titulado "Escenario de ventanas", en que describe los paseos de verano en coche, junto a su madre:

Una brisa tibia nos envolvía (…) veíamos desfilar los edificios con su enjambre de ventanas que nos miraban como grandes ojos amarillos y negros, celestes y grises. Era una sensación intensa y rara la de observar, desde afuera, aquel escenario de ventanas (…) Como un film mudo, la hilera de viviendas, recortadas contra el firmamento, iban pasando ante nuestros ojos. Había ventanas humildes y soberbias, claras y obscuras. ¿Qué ocurría tras sus postigos cerrados o sus vidrios luminosos? (…) Sólo recuerdo que en mí despertaba la oscura conciencia de un inmenso mundo escondido, misterioso, con centelleos palpitantes que, para encender mi fantasía, mostrábase un instante al paso del carruaje… (1960: 65)

En otros fragmentos de estas memorias, lo que lamenta la niña María Flora es la imposibilidad de asomarse a la calle, como sí puede hacerlo la hija del cochero que desde fuera la observa y ante quien ella simula estar en un mundo encantado, ensanchando desde ya, a través de la ficcionalización, el espacio que percibe asfixiante y estrecho. O que la adulta que narra desea evocar de ese modo, angustiada ella misma por la estrechez doméstica: “Con frecuencia siento la sensación de estar prisionera, sobre todo en la noche, cuando se acuestan los niños” (1980: 143). En el texto “Escenario de ventanas”, por el contrario, lo que desearía la protagonista es indagar en lo que ocurre detrás de los postigos cerrados, ese mundo escondido que intuirá en todas partes, ajeno al hogar y también al ámbito local al que pertenece, como se revelará en sus percepciones de los viajes a Europa: “Este viaje ha representado para mí la amplitud de horizontes, el conocimiento del arte, el estudio, el imprevisto de cada hora, el refinamiento intelectual, la luz, la libertad” (113). Después de estos viajes vuelve a enfrentarse a un Chile que le parece siempre seco, árido: “La primera impresión de mi tierra es mortal: aldea chata, desolada, polvorienta, que me evoca ciertas ciudades devastadas por la gran guerra. Escasez de árboles, sobre todo. Vuelvo a sentir esa impresión de estar encarcelada que produce la carencia de belleza estética. Necesitamos verde, verde. No basta el muro blanco de la Cordillera

que, al contrario, nos aísla y aprisiona...” (217).

Aun así, es capaz de explorar los bordes de la ciudad. Nuevamente, y ahora con una mirada adulta, surge la fascinación por un mundo escondido para ella, esta vez detrás de las ventanas de los pobres que habitan los extremos de la ciudad moderna:

¡Qué pintorescas son las calles del arrabal, dentro de esta fea ciudad, trazada sin plan alguno y sin imaginación! Pero, en esta gira de arrabal, había cierto color. La luz y las ventanas entreabiertas de las humildes viviendas cortaban la oscuridad de las veredas. De pronto, ante una puertecilla iluminada, me detuve agradablemente sorprendida: una música suave, lenta, tal vez de guitarra o acordeón, venía acompañando una voz. Cantaban “loca”, el bello tango, pero no se divisaba a la persona. ¡Qué poesía daban las notas en el misterio de la calle desierta! (1980: 142).

La categoría de lo pintoresco aparta a la narradora de aquella realidad apenas vislumbrada a la que ella, con su sensibilidad, dota de poesía. Es así como la fijación por postigos y ventanas, como también la necesidad de aire, luz, libertad, tendrán sucesivas representaciones, siempre connotando la necesidad de hurgar en aquella vida que ella intuye está, siempre, en otra parte. En visiones de umbral, como cuando observa llegar, en el zaguán de entrada, a un primo que viene de ese lugar mágico que para ella es Europa; o en los recuerdos de la intelectual abuela Tupper, a quien observa desde la vereda “con la frente pensativa apoyada en el cristal, contemplando la acera humedecida de lluvia…” (1960: 88). Su anhelo de una vida distinta modulará ambos relatos, en que a menudo está ella de pie, evitando su propio reflejo en un espejo, y subrayando los defectos de su propia “fantasía exagerada” (129). “Siempre triste bajo un sol radiante”, como le decía su padre, pero también “locuaz, bromista, espontánea” (1980: 87), como ella misma procura afirmar.

La construcción del sujeto autobiográfico se definirá, pues, en un espacio ambiguo, entre dos mundos. Entre el anhelo intelectual y la

remisión a la enfermedad nerviosa. Entre el “afuera” que imagina de libertad irrestricta y el “dentro” de una subjetividad tensionada que busca, desde el desacomodo, los cauces adecuados para su expresión y configuración de un nombre propio.

* * *

Referencias bibliográficas

Arriaga, Mercedes. Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina. Barcelona: Anthropos, 2001.

Barthes, Roland. Sade, Fourier, Loyola. Madrid: Cátedra, 1997.

Castillo, Alejandra. Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio. Santia go de Chile: Palinodia, 2007.

Doll Castillo, Darcie. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. Rev. chil. lit. [online]. nov. 2007, no.71, 83 – 100. [Revisado el 12 de mayo de 2009. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071822952007000200005&lng=es&nrm=is. ISSN 0718-2295.

Droguett, Carlos. “Comentarios marginales a ciertas visiones de infancia”. En: yáñez, Maria Flora. Historia de mi vida. Santiago de Chile: Nascimento, 1980.

Guerra, Lucía. La mujer fragmentada. Historia de un signo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.

Lejeune, Philippe. El pacto autobiográfico y otros estudios. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Mayne-Nicholls, Alida. María Flora Yáñez y sus dos sujetos autobiográficos. Seminario conducente a la obtención del grado de Licenciada en Estética, P. universidad Católica de Chile, 2008, 86 páginas. Dirigido por la prof. Lorena Amaro.

Molloy, Sylvia. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: FCE, 1996.

Orozco Vera, María Jesús. “La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, María Flora yánez, María Luisa Bombal y María Carolina Geel”. En: Anales de literatura hispanoamericana, N° 23, 1994, 295-314.

Ortega, Eliana. “María Flora yáñez”. En: Rubio, Patricia (Ed.) Escritoras chilenas. Tercer volumen, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999, 121–138.

Pozuelo Yvancos, José María. De la autobiografía. Teoría y estilos. Barcelona: Crítica, 2006.

Sánchez Latorre, Luis. “El lenguaje del desprecio”. En: Memorabilia. Impresiones y recuerdos. Santiago de Chile: LOM, 2000, 113-114.

Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri. Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno de 1849 a 1925. Santiago de Chile: Taurus-Aguilar, 2006.

Silva Castro, Raúl. Historia crítica de la novela chilena. Madrid: Cultura Hispánica, 1960.

——. “La memoria personal”. Panorama literario de Chile. Santiago de Chile: universitaria, 1961, 472-489.

Subercaseaux, Bernardo. “Estudio preliminar”. En: Echeverría, Inés (Iris). Alma femenina y mujer moderna. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Vicuña, Manuel. La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.

Yáñez, María Flora. Historia de mi vida. Santiago de Chile: Nascimento, 1980.

——. Juan Estrella. Madrid: Samarán, 1954.

——. Visiones de infancia. 2ª edición. Santiago de Chile: Del

Pacífico, 1960.

▪

[1] Este trabajo se inserta en el marco de los proyectos VRAID Inicio y Límite (PUC) y FONDECYT de Iniciación 11080008 Textos autobiográficos en el campo literario chileno (1891-1925): Construcciones identitarias y voces alternas.

[2] En entrevista con la autora de este artículo. Por otra parte, diversos documentos revelan inconsistencias en la fecha de nacimiento de la escritora. Por ejemplo, en el libro Escritoras chilenas, editado por Patricia Rubio, la crítica Eliana Ortega fecha su nacimiento en 1901 (y su muerte, en 1981, no en 1982, como plantean la mayor parte de sus biografías).

[3] Ya otros críticos han hecho notar la relación entre la muerte del padre y la aparente liberación de la escritura de Yáñez. Así, por ejemplo, Raúl Silva Castro: "María Flora Yáñez, que divulgó en sus primeras novelas el seudónimo Mari Yan, es hija del recordado político liberal don Eliodoro Yáñez, cuyo nombre sonaba con insistencia en 1920 y años siguientes como el de un posible candidato para ocupar la Presidencia de la República. La influencia del hogar ilustre y opulento estimuló la vida espiritual de la autora; pero la sombra del padre cohibió al mismo tiempo la aparición de sus obras en el tiempo" (1960: 283). La primera novela de Yáñez, El abrazo de la tierra, fue publicada en 1933.

[4] Resulta representativo del lugar incómodo que ella ocupa, el encuentro con Pablo Neruda en Buenos Aires, quien hacia 1931 era ya bastante reconocido como poeta de vanguardia. Yáñez lo refiere de este modo: "Sentía yo el halago de Neruda al tenerme como huésped de honor: María Flora, tan medida, millonaria, según él creía, instalada en el centro bohemio en que no se guardaba

ninguna compostura" (1980: 251). En una fiesta con otros escritores, entre ellos Alfonsina Storni, que coquetea y hace bromas con los concurrentes, se produce el siguiente diálogo: "'Por Dios, Alfonsina protestó Neruda –María Flora se va a escandalizar, ella no está acostumbrada a estas cosas'. Yo protesté a mi vez '–Cómo me iba a escandalizar por tan poco. No me pintes como una pacata, me despreciarán" (1980: 251). Yáñez describe luego otra reunión social, en esa misma ciudad, en que se despliegan una serie de tópicos vinculados con la 'alta cultura', pero sin que haya otros escritores presentes. Allí se siente notoriamente más a gusto.

[5] El mismo Raúl Silva Castro, aludido en una nota anterior, refleja de algún modo el lugar ambiguo de la producción y figura de María Flora Yáñez en el tramado literario chileno. Él considera su producción novelística, pero extrañamente no incluye sus textos autobiográficos –Visiones de infancia es uno de los textos más valorados de la autora, y uno de los pocos que en la primera mitad del siglo abordan desde una perspectiva autobiográfica el tema de la niñez–, en las reflexiones sobre "La memoria personal", de su Panorama literario de Chile.

[6] A su modo de ver, se puede diferenciar entre autobiografía y ficción a partir de la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista. Lo que llama "pacto autobiográfico" es la afirmación de esa identidad en el texto, mediada por la lectura. De esta forma, y con el fin de establecer el "género autobiográfico", abandona la perspectiva centrada en el autor y sus intenciones (que deben ser documentadas y que constituyen una evidencia no implícita en el texto), por la perspectiva del lector, quien, a través de ese signo –el nombre– puede establecer si está leyendo o no una autobiografía.

[7] "…si por una dialéctica retorcida debe haber en el Texto, destructor de todos los sujetos, un sujeto digno de amor, este sujeto está disperso, como las cenizas que se arrojan al viento tras la

muerte (al tema de la urna y de la estela, objetos fuertes, cerrados, generadores de destino, se enfrentan las esquirlas del recuerdo, la erosión que sólo deja de la vida pasada algunos rasgos)" (Barthes: 15).

[8] Yáñez no relata este episodio en que agentes de la dictadura la detienen para interrogarla por su nieta Carmen Castillo. La situación es narrada por Luis Sánchez Latorre en Memorabilia. Impresiones y recuerdos. Santiago: LOM, 2000.

[9] Al respecto, escribe Manuel Vicuña acerca de los textos autobiográficos de comienzos de siglo: "Todas las memorias escritas por aristócratas oscilan con soltura entre la vida privada de sus protagonistas y el curso, agitado o sere-no, de los asuntos públicos. Dicha estructura narrativa no obedece tanto al talento literario de sus autores como al legado de un régimen oligárquico en que los salones y otros espacios de sociabilidad elitaria representaban centros exclusivos de poder e influencia. Con arreglo a las convenciones del género, sus memorias hablan del acontecer público del cual fueron testigos y/o actores privilegiados; las suyas quieren ser voces eminentes y autorizadas de una historia ilustre digna de ser recordada. Ello no obsta para que relaten, cierto es que sin penetrar a fondo en lo recóndito de la existencia, aspectos de la vida privada de sus autores, hecho que emparenta a estas obras con las autobiografías modernas, modalidad testimonial proclive al escrutinio del sujeto y a la exposición de su intimidad". (Vicuña: 77).

[10] Por ejemplo, en el capítulo dedicado a la institutriz inglesa a la que rechazó con la crueldad inocente de la niñez, y a la que sin embargo, continúa viendo desde una perspectiva particular, superior y ajena al verdadero drama que la mujer debió vivir. Esta historia retorna, ficcionalizada, en los cuentos de Juan Estrella.

[11] "…cabe preguntarse si no sería el temor a la ansiedad del padre, la razón por la cual comienza su obra bajo el seudónimo de Mari Yan" (Ortega: 121).

[12] Acerca de esta problemática inscripción del otro en la centralidad del texto femenino, escribe Mercedes Arriaga: "el principio de valor del otro está presente tanto bajo forma de autoridad (Dios, el juez, el confesor), como bajo forma de amor (el amante, el marido, el padre, el amigo)". (Arriaga: 49).

[13] La incursión reprobable de la mujer en un ámbito reservado a los varones (y tampoco a todos ellos), es comentada por Sylvia Molloy en un texto sobre Victoria Ocampo, escritora argentina contemporánea de Yáñez: "Para las mujeres, la línea divisoria entre lo permitido y lo reprobable, en el terreno de la literatura o el teatro, reproduce con claridad la separación entre lo público y lo privado" (Molloy: 86).

[14] Cita una carta de su padre (1980: 63).

[15] Frase que Eliodoro Yáñez toma prestada de La divina comedia para aplicarla a su hija.

[16] Respecto a este tema, cfr. Sagredo, Rafael. "Nacer para morir o vivir para padecer". En: Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri. Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno de 1849 a 1925. Santiago de Chile: Taurus-Aguilar, 2006.

[17] La descripción de su madre difiere mucho de la del padre intelectual, ilustrado: "Era mi madre del tipo de la gran burguesa,

de regazo ilimitado, que no entendía de términos medios ni de matices, ni de mitos. No penetraba por tanto a los seres en sus recovecos profundos" (86). Se siente juzgada y excluida por ella: "había cosas que me disminuían en su concepto: era insolente, leía a hurtadillas libros prohibidos, escribía un diario de mi vida en vez de bordar o tejer" (91). Sólo un secreto las une en un singular acto de rebeldía: "Cierto día me confió que sufría por no sentir en el fondo de su corazón la fuerza de ese lazo que une a Dios. 'Y que consuela de todo…' agregó tristemente. Incluso yo llegaba más lejos en esta aridez religiosa porque no venían los éxtasis anhelados ni aún esa sensación de eternidad que era necesaria. Mi confesión la consoló, puesto que yo –la artista, la intelectual– sentía igual que ella. La falta, pues, no era tan grave. –'A lo mejor, dijo, mucha gente siente como nosotros pero no lo confiesa" –'Ni siquiera definen sus dudas, mamá, es decir, no las saben…' –Y tal vez, hijita, es mejor guardar nuestro secreto" (95). Hay que recordar que en el tránsito entre los dos siglos, las mujeres de la élite, a diferencia de los varones agrupados en clubes y reuniones de carácter laico y liberal, resguardan al interior de los hogares el aspecto religioso; frente a sus primeras incursiones públicas y la creación de grupos de mujeres enfocados a la formación intelectual, la propia Iglesia lanza una contraparte, la "Liga de Damas Chilenas", fundada en 1912 (ver el capítulo "La cruzada moral de la Liga de Damas Chilenas", en Manuel Vicuña), con el fin de preservar los valores religiosos en ellas, como agentes difusores.

[18] La crítica de su tiempo también se encarga de poner en relieve su afiliación de clase. Así, por ejemplo, Alone: "Su posición social colocó a la autora en un sitio privilegiado…" (solapa de la edición de Visiones de infancia por Editorial del Pacífico, 1960). Ahora bien, no es raro que Alone anteponga este tipo de cuestiones en sus crónicas literarias.

KAREM PINTO

(Doctora © en Estudios Latinoamericanos universidad de Chile - Chile)

Nombrar el margen:

etnia y género en Sur de Diana Bellesi

Nombres del amor ganados en ríos de la mente y en sus actos No olvidarlos deja seguir.

Diana Bellesi, Sur.

Así como Gabriela Mistral imaginara en Poema de Chile (1967) la andanza de su propia tierra, en 1969 la poeta argentina Diana Bellesi (Zaballa, 1946) inició un recorrido a pie por el continente americano, pero esta vez de sur a norte. Un viaje que llegaría hasta el sur de Estados Unidos y que duraría seis años, conectándola con una serie de vivencias que no quedaron, que no pudieron quedar, inmovilizadas dentro de sí misma. ¿Por qué parto de esta circunstancia para comprender su obra poética? Porque me parece que desde allí podemos leer Sur (Bellesi, 1998), como un viaje poético exploratorio de la identidad continental de características similares, no está de más decirlo, al que la poeta chilena recreara en el texto mencionado, en conexión a la mirada de mujer que busca instalar una reflexión crítica sobre su circunstancia personal y comunitaria. Lo que quiero decir es que estos viajes también implican el movimiento intelectual estimativo de sus artífices y de

esta manera escapo a la interpretación meramente biográfica de ambos Poemas.

Dieciocho años después y con el apoyo de una Beca Guggenheim, como el mismo texto lo especifica, Bellesi comienza la escritura de Sur en 1993, prolongándose hasta 1998, año en que el libro se publicó. Más preguntas: ¿Por qué la recuperación literaria de esa experiencia de viaje? ¿Qué motivos la impulsaron? ¿Qué respuestas buscaba allí? ¿Y frente a qué? ¿Qué encontró? Son las interrogantes que espero resolver a través de la interpretación de esta obra.

La descripción más simple que puedo hacer de Sur es decir que parece ser un sutil acercamiento a diversos lugares de América, yendo en dirección de sur a norte, para luego volver al sur, pero no en sentido estricto. En esa orientación, con mano suelta, van apareciendo una serie de elementos evocantes del paisaje continental, desde la Patagonia y Tierra del Fuego, pasando por el norte argentino y América Central, hasta llegar a Arizona e incluso Brooklyn y luego Perú. Nada parece indicar interés en el registro unidireccional, exacto, enumerativo, aunque la línea que trazo pareciera afirmarlo. Más bien los poemas fluyen en una serie de imágenes que se fragmentan en múltiples representaciones: algunos son historias, otros momentos, reflexiones, otros recuerdos o divagaciones, incluso diálogos, pinceladas de una reconstrucción lírica del continente.

Esta primera mirada, lejos de la descripción geográfica, deja entrever que el gesto más importante del recorrido se encuentra en la presencia de los pueblos originarios, lugar recurrente desde su inicio, señalados directa o indirectamente como marca del territorio referido: selk'nam, tehuelches, quechuas, navajos, guaraníes. Como bien lo han expresado los pocos críticos que se han aventurado a la comprensión de esta obra (Bello, 2002; Monteleone, 1998; Ortega, 2002), esa mención a las comunidades indígenas es apreciada de manera ineludible en su dedicatoria (Bellesi, 1998: 5). En ella la autora se dirige abiertamente a Lola Kiepja, última mujer que vivió como selk'nam, a Agustina Quilchamal, informante tehuelche y a Ailton Krenax, vocero de las Naciones Indias, para luego agregar: "y a las voces anónimas que en los dichos y en los cantos de los Pueblos Americanos, aun forzados en la escritura, violentados en la

traducción, han sido el manantial del que abrevan los poemas de este libro". Insiste: "Doy gracias a sus almas que se dejan oír, que sueñan y siembran en la oreja impropia de la hija perdida".

Sin embargo, ninguno de los estudios indicados hace referencia a la enunciación de ese afán expuesto ya, con anterioridad a la dedicatoria y agradecimiento, en la reproducción del diálogo transcrito por Anne Chapman en El fin de un mundo (81), estudio antropológico sobre la comunidad selk'nam, y que Bellesi elige como epígrafe de Sur (5). Allí, la última selk'nam Ángela Loij[1] y Luis Garibaldi, de ascendencia haush, dicen:

Ángela Loij: No tengo nada de tierra, ni cosa, no tengo.

Luis Garibaldi: Tienes tierra en las patas nomás (ríe).

Ángela Loij: En el cementerio hay tierra, sí, ahí hay tierra de una. No tengo nada, ni eso tampoco. Así, que ningún lugar, no tengo (ríe).

Por lo tanto, a mí me parece que habría que partir desde allí. Si bien la alusión al mundo indígena es evidente en ambos, en el epígrafe se marca el punto de enunciación de la voz poética, señalando el lugar desde el cual nos va a hablar, y ese lugar no es otro que el de la no existencia, tal como dice Loij, el del no lugar. No es extraño que sea la mujer de este diálogo la que plantea esa sentencia, allí su acompañante, hombre, no hace más que reírse de ella. En tal conversación, a mi juicio, la hablante poética acercándose a la voz femenina, establece desde el inicio textual que etnia y género tendrán una indeleble presencia, ambas conjugadas. Eso significa que si bien el objetivo más palpable de esta obra es el posicionamiento del mundo arcaico, indígena, a todas luces evidente, esa motivación se hará desde una perspectiva que tendrá en cuenta el lugar génerico-sexual de su producción. Veamos cómo se desarrolla y qué implica tal situación a través de la inscripción de intenciones en el motivo del colibrí, como representación de las comunidades indígenas y el hain, ceremonia de iniciación

masculina selk'nam, como posicionamiento del lugar femenino.

Kenti Tujtán… invocación a las voces ancestrales

La presencia indígena es expresada a cada paso en el interior de Sur y, en este sentido, su poema inicial ("Kenti Tujtán…") marca una importante ruta. De un lado, su primera estrofa está constituida por la incorporación de diferentes lenguas amerindias y, por otra, en ellas se remite al motivo unificador del poemario, que hará conexión con esas mismas culturas: el colibrí[2]. Dice el poema que abre el texto:

Kenti Tujtán

Pinda Omogha Taiyín

Maíno Mainumbí

Esmeralda Esmeraldita

¡lanza relámpagos Colibrí! (7)

Una a una, en nombre de la presencia multicultural originaria de América, el poema indica las diferentes formas nativas (quechua, mapudungun, yagana, selk'nam, guaraní), para lo que en español es "colibrí". Lo importante, además de su ubicación dentro del poema –en primer término, antes que el español, separados por un espacio– es la función que para Bellesi (1996: 121) cumple la palabra poética en el canto indígena mediante los recursos de la repetición y la enumeración, y que es la capacidad de "acumular poder". Explica la autora: "El poeta indígena se siente profundamente responsable por el uso de la palabra, concebida como instrumento generado no sólo para perpetuar y recordar, sino también para actuar" (Ibíd.). Así, tal como en los actos ceremoniales se pretendía el crecimiento del

maíz, el descenso o detención de la lluvia, aquí a través de la invocación del colibrí, el movimiento mágico de la naturaleza ha sido puesto en acción, y casi en actitud chamánica la hablante abre el texto en la convocatoria de las comunidades indias.

En esa disposición, la elección de esta ave como motivo poético no es casual, pues en ella hallaremos numerosos signos que conectan la intención lírica con el mundo americano y ancestral. Primero, el colibrí es un ave propia de América y la única que puede volar hacia atrás, tal vez como también lo hace la mirada de la hablante lírica[3]. Si bien su plumaje reúne una multitud de colores, el del poema se refiere a la especie endémica de América Central, el "colibrí esmeralda", de plumas muy verdes o muy azules o una mezcla de ambos colores, dependiendo de su posición bajo los rayos del sol, una especie que además se encuentra en peligro de extinción, lo que a nivel textual pondría atención en el sentido de pérdida del mundo indígena en el presente[4] ("Colibríes").

Por otra parte, su directa relación con las culturas indígenas americanas queda confirmada en su condición de ave mitológica, protagonista de diversas historias fundantes de estas etnias. Mensajero de los dioses y compañero de Viracocha para los incas (González: 10); guía hacia el valle de México para los aztecas (Lucena: 6); responsable de la separación de la Tierra del Fuego del continente en la mitología selk'nam (Gusinde: 590), su presencia despliega una apelación múltiple sobre toda la literatura oral de los pueblos originarios de nuestra región.

Sin embargo, lo que a mí me parece fundamental es la intensa revelación que este motivo hace sobre el proyecto poético de Sur, en una dirección en la que Bellesi alinea filas con el trabajo de José María Arguedas, quien excluido del mundo familiar, vivió su infancia en contacto directo con las comunidades indias, aprendiendo su lengua, costumbres, leyendas y cantos. Arguedas, posteriormente, dedicará toda su vida a la investigación y difusión de ese legado cultural.

En ese contexto, en el discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega (1968), hallamos el nexo con el motivo que la poeta argentina ha elegido para dar arranque a su poemario.

Arguedas (14), remitiéndose a su condición de ciudadano universal, enfatiza la determinación de su ascendencia cultural con una voluntad de comunión íntegra, a través de la siguiente sentencia:

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente,

como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español

y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo

he conseguido (1968).

Los puntos de encuentro de esta declaración de principios con la propuesta bellesiana son precisos: la mirada posicionada desde América, la afirmación de la identidad en el uso de la lengua india y la española, y la transformación de esa convicción en lenguaje poético. A partir de este marco ideológico Arguedas despliega una serie de imágenes que buscan simbolizar la riqueza cultural y geográfica de su tierra natal, una de ellas retrata el motivo que nos ocupa como: “picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo”. Y de esa exuberancia concluye: “Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso. En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo” (1968, énfasis mío). Es decir, desde el Sur.

Sobre esta alusión al colibrí, José Luis Rouillón (345) señala que Arguedas seguramente se ha inspirado en la letra de una canción que recogió en Canto Kechua, que dice:

Picaflor siwar

el que vuela más alto

el de las plumas doradas

Picaflor siwar

que brilla en el sol

tiembla en el aire

hincando a las flores

Siwar en quechua significa "esmeralda". Así, la mención al ave en cuestión y su identificación con los atributos que Bellesi le asigna son los mismos que vimos en el primer poema de Sur. Ese vínculo queda totalmente confirmado en el bello poema que la escritora argentina dedica a Arguedas en el mismo texto y que titula "¿He vivido en vano?...", apuntando con esa pregunta al esmerado y valioso trabajo que el escritor realizara, y que se vio interrumpido violentamente con su suicidio en 1969. Allí la hablante poética, mimetizada en un nosotros, pretende un diálogo postmortem con su "hermanito", como cercanamente lo llama, a través de la recreación de lo que pudiera haber sido la última de sus propias interrogantes, la que también hace eco en las culturas amerindias. El poema comienza así:

¿He vivido en vano? No

hermanito mío no has

vivido en vano, has tenido

que esperarnos hasta que agua

se volviera el corazón (99)

Allí, el reconocimiento de su trabajo y la unificación de sus idearios: la confirmación del mestizaje ("la junta de los ríos") y luego, la afirmación de la ascendencia india ("Reconocer nuestra entera/

humanidad diciendo al/ fin, sí, es mío también"), la conexión con la tierra de origen y en ella el encuentro con el escritor muerto y el mundo indígena: "Te toco tierra y/ oigo un rumor, nanita/ que nos acuna a mí y a/ vos […]" (99). Más adelante vuelve a reiterar su negativa ante la interrogante primera a través de un nosotros en el que parecen confluir ambos poetas, pero también la comunidad americana entera:

[…] No somos niños, no

Y no hemos vivido en vano

sino para crecer hemos

vivido. Aquella dulce

reciprocidad que alza

la aldea americana. (100)

Más allá, propone la superación de esa comunión primordial en la desmantelación de los opuestos binarios, modelo europeo de pensamiento, jerárquico y excluyente. Y se pregunta: "¿Qué hay entonces?", a lo que se responde: "Cambio en junta de ríos": ánimas de las montañas y los bosques, torrentes de agua clara y oscura, desiertos y bosques, cóndor y serpiente enlazados (100). La recuperación y apropiación de la historia pasada y la visión de futuro; en esa alianza, Arguedas se transforma en el enviado de los dioses: "¡Salta!, sos el mensajero/ colibrí. ¿Vivido en vano?/ No. […]". Con esa convicción, la hablante sella el compromiso: "Un aura, un temblor/ anuncia que renunciamos/ jamás a aquello, lo más caro".

Finalmente, haciendo uso de versos en español y quechua termina la recuperación de su imagen y su discurso, deseándole alivio mediante el cobijo de la tierra materna, importando allí todo el imaginario indígena que reúne al hombre con el valor de la Pacha Mama, y homologando su figura a la del corazón de la calandria, el

ave americana que posee como gran virtud el imitar el canto de otras especies. Así, el creador peruano aparece como el alma viva de las comunidades indias:

Que en el regazo de la

tierra puedas descansar

hermanito Arguedas, mío

tuyupa lirpu sunqunwan

corazón de la calandria (101)

Esa parece ser la tarea que se impone Sur: mantener la memoria de nuestras raíces. Y con ese sentido el texto recrea la experiencia de los diversos grupos originarios, en términos de una cosmovisión diferente a la occidental, arrasada por la "civilización" y la modernidad y que es necesario establecer como integrante de nuestra identidad americana. Un poema gráfico de esa aniquilación cultural es "Naturaleza encantada…", que identifica en el inequívoco nombre de Cristóbal la nefasta situación que abrió la llegada española a América:

Filo la espada desune y taja

de tinta cargada: nomina, mata

La palabra invasora borra aquello

que primorosa liga la lengua

natal… (13)

Estos versos hacen mención a la imposición de la lengua española sobre la indígena, lo que comportó el fin de toda una cosmovisión ligada a la tierra y la religiosidad. Como bien señala Bellesi (1996), en un proceso reductivo donde los nombres de lugares, flora y fauna

fueron reemplazados por denominaciones latinas (“lengua muerta”), por eso la importancia del llamado al colibrí en lenguas indias al inicio del texto. De ahí que, para esta autora, la escritura de nuestra época se enuncie desde un “espacio de duelo”, pero que debe estar dispuesto a la reintegración. Y así lo indica: “Cuando el genocidio que no cesa parece a punto de acabarlas, las voces de las culturas indias vuelven a alzarse, vivas en la voz americana” (101).

Con esa intención, la hablante poética de Sur cede su voz al paisaje natural o lo representa en una serie de escenas poéticas que, interesadas en el detalle, parecen fundir voz y naturaleza. (“Canción del puma”, 37; “Delicada desnudez”, 65; “Ah pequeño mensajero”, 84). Esa presencia indicadora del aprecio del imaginario indígena fundido con el mundo natural, no será la única mirada que la hablante ofrezca sobre ese universo; a partir de él resolverá también la catástrofe de su pérdida, en un posicionamiento crítico respecto de la violencia con la que se formaron los estados americanos. De esa forma la situación de los selk’nam será representativa del exterminio indígena dejando expuesta la responsabilidad política de los gobiernos que iniciaron su desaparición hacia fines del XIX, y, más allá, la indiferencia que de ello parece subsistir. “Ha llegado el tiempo de vigilarnos”, señala allí mismo la poeta (101).

En esos términos se produce el relato específico del genocidio programático de esta etnia, con el fin de explotar y colonizar los terrenos argentinos. Así, la población selk’nam de 4.000 integrantes en 1880, se redujo a 280 en 1919 (Chapman: 19, 21). Esa ocupación de Tierra del Fuego, por ganaderos y buscadores de oro, desestabilizó sus condiciones de vida, redujo el terreno habitable, dificultó sus posibilidades de alimentación, introdujo enfermedades y vicios, provocó deportaciones y brutalidad.

En 1886 llegaron dos expediciones financiadas por las autoridades, una encabezada por Julio Popper, el conocido exterminador que buscaba sustraer arenas auríferas en gran escala, y la otra, de fin científico-militar bajo el mando del oficial Mayor Ramón Lista (Chapman: 20). Esas “expediciones” son denunciadas en “Una moneda por el par de orejas…”, poema que describe las prácticas invasoras, es decir, la aniquilación de la comunidad selk’nam y el posterior cercenamiento de sus cuerpos para cobrar los dineros

prometidos. La voz poética señala el desamparo indígena: “Ni siquiera el fuego/ encendido de las hogueras quema/ cuando se alza el mal al sur, en la orilla/ más lejana de la tierra” (15). Una voz con función testimonial, representativa de las voces indias (entre comillas) agrega en el siguiente verso: “aquí fue, aquí corría/ el petróleo oscuro de la sangre”.

Esa misma voz relata el envenenamiento de Springhill (1903 o 1905), que acabó con la vida de quinientos indios tras ingerir carne de una ballena inoculada con veneno y abandonada por un barco en la playa[5]. La escena recrea la ingenua alegría de los indígenas, ya que el varamiento de una ballena significaba prueba del poder chamánico y alimento asegurado para toda la comunidad[6]. Se pregunta la hablante: “¿Cómo sonaban las canciones bajo/ el viento los murmullos de la voz/ o de la risa? Comida que el mar/ otorga […]” (15). Luego, trasladada al cabo Peñas, la hablante central asume el lamento de otra masacre. Allí, como relata Luis Garibaldi, Mc Lenan (“Chancho Colorado”), aprovechando la reunión de selk’nam que se proveían de la fácil recolección de peces y mariscos en el lago Fagnano, esperó la marea alta y los acorraló contra el acantilado. Recuerda Garibaldi: “así que la gente, las mujeres y los chicos, se aglomeraron donde estaba el acantilado y ahí los ahogaron a todos. Ahí en el cabo famoso este” (Chapman: 65). Agrega Felipe Echeuline: “Allá murieron unos parientes míos. Y no tuvieron salvación, ningún lado podían escaparse” (Ibíd). Frente a la magnitud de tal perversidad, la voz poética se conduele: “¿Habrán corrido hacia el mar las criaturas?/ Puedo oír resonar los lamentos/ […] Ah. Cuántos suman los cuerpos” (16)[7].

Hallamos en Sur, la valoración de las culturas ancestrales como formas de vidas diversas y constituyentes del mundo americano actual, y en igual medida, la acusación de que “en el origen de la América Latina contemporánea subyace el etnocidio” (Viñas: 31). Por lo tanto, esa apreciación no se manifiesta estática, sino que se encuentra en total correspondencia con un llamado a la no repetición de crímenes contra la humanidad. En esa dirección se produce la doble función de la memoria y gran cantidad de poemas así lo señalan: “Memoria del vientre/ materno o una memoria/ más antigua que aquélla” (11), “antiguos retomo en mí/ su presencia sobre la tierra”(19), “Podemos borrar los/ bosques pero borrar/ las

montañas no podemos", "Vuelvo al llamado de/ los pueblos a lo arcaico/ que hay en mí" (46), "no hay más allá sin más atrás" (106). A partir de ahí se declara la instalación de un programa continental que entienda la diversidad como parte fundamental de su conformación, castigando los actos de intolerancia que han dado forma a la constitución de nuestros países. Y en este punto se hace más explícita la mirada genérica femenina que busca una integración absoluta de la alteridad.

El hain, ceremonia de iniciación selk'nam

Una vez invocadas las voces de los pueblos indígenas americanos, con todo lo que ello implica, a través de la imagen del colibrí, en el segundo poema de Sur ese llamado se particulariza. Y se particulariza en una figura que no es menos protagónica, la de Lola Kiepja. El poema en cuestión comienza con los siguientes versos: "Oh Kiepja no me dejes/ sentar en hain equivocado" (8). La importancia de ellos corresponde a la instalación del hain como punto de enunciación de la hablante lírica. Y de ahí su temor a enunciar su discurso desde un lugar que podría ser el "equivocado".

La imagen de esta mujer, como vimos, fue presentada en la dedicatoria del texto, pero es en el epígrafe, nuevamente, en don-de encontraremos la información que nos puede acercar a ella. El texto allí citado, El fin de un mundo (Chapman, 1989) lleva por subtítulo Los selk'nam de Tierra del Fuego y corresponde al trabajo investigativo que la antropóloga francesa realizara entre 1965 y 1966 con la ayuda informante de Lola Kiepja, la última selk'nam que mantuvo las costumbres originarias de su comunidad. En esos contactos Kiepja demostró el gran conocimiento que tenía de su cultura y relató con entusiasmo el modo de vida, las leyendas, ritos y creencias que la sustentaban; pero por sobre todo, detalló en qué consistía la ceremonia del hain, y dejó, con la ayuda de Chapman, una grabación de los cantos que la animaban.

En el hain los jóvenes varones (klóketen) eran iniciados a la vida adulta y a través de una puesta en escena que contaba con

numerosos personajes, disfraces, máscaras y cantos se producía la representación de la venida de los dioses que comunicarían a los adolescentes el secreto del hain. En tal ceremonia, como explica Chapman con la ayuda de Kiepja, las mujeres tenían la obligación de corear diariamente los cantos sagrados, constituyendo además el público del ritual en que los hombres eran los protagonistas. Así, éstos recordaban a las mujeres de toda edad su deber de comportamiento sumiso ante los hombres "según las normas de la ideología del poder masculino" (14) y, en ese contexto, ellas creían o –más bien como cuentan Lola y Ángela Loij, la segunda informante de Chapman– debían creer que realmente se hallaban en presencia de los dioses. En uno de sus relatos Lola cuenta cómo uno de ellos, Shoort, atemorizaba a las mujeres con su sola aparición, pues tenía hacia ellas una actitud amenazante y violenta, persiguiéndolas y lanzándoles diversos objetos. Entre seria y divertida, Lola recordaba: "Shoort era muy mañoso con las mujeres" (29).

Esa división de roles genéricos tenía una explicación especial. En la choza ceremonial, lejos del oído de las mujeres, los mayores revelaban el secreto del hain a los jóvenes. Ese secreto se refería al primer tiempo del mundo, cuando las mujeres mediante un sistema de matriarcado dominaban a los hombres y a través de disfraces y cuerpos pintados los mantenían sometidos. Descubierta la trampa, los hombres mataron a todas las mujeres, salvo a las niñas inocentes, se apropiaron del secreto de su poder y adoptaron el rito para sí mismos. Según el mito, señala Chapman: "Desde aquel entonces los hombres dominan a las mujeres. Así se originó la sociedad patriarcal" (55). Lo que confirman las palabras de Federico Echeuline: "Era un secreto guardado contra las mujeres" (55).

En esa normativa ritual, prohibitiva para el otro género, Bellesi sólo ve la perpetuación del orden social establecido y sostiene allí la imposibilidad de una comunidad igualitaria. Al respecto sentencia: "[…] la regulación estática, la posición intransferible de un solo lugar en el rito compartido, denota la rígida constitución social de los géneros, que imposibilita cruzar el cerco del yo" (1996: 105). Y para demostrarlo expone el análisis que Pierre Clastres dedica a la cultura axe guarní, donde explica las nulas posibilidades de movimiento de los géneros, "dueños y prisioneros" a la vez de

labores y actitudes, identificados con la asignación de la cesta y el arco. Señala:

Dueños los varones de los principales medios de producción, y educados para ello, tocar el arco era tabú para las mujeres, y la pena solía ser la muerte. Tocar el cesto era tabú para los varones, pero la pena no era la muerte, era dejar de ser varones. Que una mano de mujer rozara el arco implicaba también peligro para su portador, peligro de dejar de ser cazador, ergo, varón. (105)

Esa separación genérica es la que parece prestarse a revisión y superación en Sur. En señal de ello Bellesi propone la deconstrucción de los mitos del patriarcado y del matriarcado y la defensa de la variedad "respeto por la diferencia que sostiene el pensamiento resistente de las minorías étnicas, culturales y sexuales, del feminismo y de la ecología" (107). De la imagen de Lola Kiepja, quien se transforma en la informante de todo lo que sabemos de su cultura y que, como última en su linaje, canta por ambos géneros[8], Bellesi obtiene su conclusión: "Salta las barreras de las casas, cuando ya no hay casas, las madres le otorgan poder y canta, en otro hain, en la cordillera del cielo donde los del infinito le han hablado, la memoria de aquellas y de aquellos idos" (108). De ahí que la presencia de su sabiduría otra ilumina el poema y provoca el crecimiento espiritual de su hablante, quien la llama Mahatma. Los ejemplos son múltiples, así dice "¿Has medido el tiempo de tu corazón?...":

Oh, Señora, la sabiduría es tonta

y nada pierde ni gana el corazón

No hay conquista de la tierra si a la tierra

solos, como un alma a solas se retorna

Con la magia de los antiguos marco un

altar. Piedras del sur, y piedras del norte,

piedras que hablan de las laderas o bajo

el agua. Caminar la tierra y tocarla

Mahatma Kiepja gran alma, he aquí tu herencia (10)

Las indicaciones van en el sentido señalado: “la sabiduría es tonta” o el desprecio de la primacía racional que no contempla la experiencia emocional, afectiva, la condena de la individualidad y la integración heterogénea: piedras del sur, norte, laderas y bajo el agua, juntas, con todo eso su legado: la comunión con y en la tierra. Tal como en el Poema de Chile la misma Gabriela Mistral enseñara: el conocimiento se adquiere en la internación del mundo a través de su recorrido (el mismo caminar que lleva a cabo), poniendo todos los sentidos (tocarla) al servicio de la vibración incesante de la realidad, en un juego completo que implica la fusión de los participantes (Baeza 2005, Falabella 2003)[9]. Otros poemas indican el mismo deseo de integración, veamos algunos ejemplos: “Finitud/ y eternidad atados/ al ojo que contempla” (12), “Darse a lo oscuro cuando aún/ somos de la luz” (19), “era aquel abrazo/ uniendo en trance/ así el adentro/ como el afuera” (27), “Todo habla otra vez/ y es lo mismo adentro/ o el afuera” (47), “Ay de mí, si no hay el sí, sin el otro” (123). Y así, en el poema que además lleva por título “Lo propio y lo ajeno”, dice:

Invención de ese

cuerpo y deseo

no de poseer de

domeñar sino

de ser en: lo prohibido (21)

En ese contexto también se produce la armonía de una triada espiritual que no distingue voz hablante entre los dichos de Kiepja, Chapman y Bellesi, y de cuya consonancia es “Despunta el roble…” su mejor expresión. Allí la voz lírica pasa imperceptiblemente desde Kiepja a la hablante central del texto, y además recrea las vivencias que conectaron a la antropóloga europea con la indígena americana. Por este motivo, por la potencia que irradia la presencia de esta unión femenina, supongo que uno de los gestos más importantes se halla allí: mientras la protagonista aviva el fuego aparece un niño llamado Ramón, y entonces la voz lírica dirá: “Ramón hablará por mí/ y yo, por vos, Kiepja” (39)[10], el deseo del traspaso de un conocimiento, de un saber distinto. De esta forma, más adelante, siguiendo su senda, la hablante que en el inicio de Sur pedía ayuda a la madre ancestral logra el encuentro del lugar indicado para la enunciación de su propio canto a través del canto de Kiepja. Dice finalmente el poema:

He tomado asiento

Dos madres me lo entregan,

ellas que partieron

Se deshace el secreto

La hendidura que va desde el este

a oeste a través del fuego

lo revela: no hay poder

contra la muerte hay

memoria, cura: K’terrnen,

espíritu encantador

El fin de un mundo abriga

otro en el corazón (40)

Es aquí que, en la equiparación de sus actividades –ambas cantoras, ambas posicionando el mundo subalterno, ambas representando la paridad– y en la desmantelación binaria del ritual (fin del secreto), la hablante resuelve el deseo de su poema y el punto de su poetizar. Guiada por dos madres, presencia un hain en donde priman la memoria y los encuentros, configurando un lugar nuevo que es simbolizado con el nacimiento de K'terrnen. Este es el bebé resplandeciente del hain, que , haciendo eco de la voz de Ramón en los versoso anteriores, será el encargado de preservar esa memoria y de portar el discurso que Kiepja y Bellesi han elevado[11]. Así, este discurso del fin del mundo, más que terminal, representa la apertura a un mundo otro que será participativamente paritario. Allí la propuesta de Sur:

Lo asido no es aquello

que se ha sido. Más será quizás un

mundo nuevo. Fluye del corazón (35)

Conclusión

El ejercicio de búsqueda que sutilmente plantea Sur, en su repliegue hacia el pasado indígena, no es una imposición arbitraria a la lectura o al impulso de su producción. Como podemos apreciar en el agradecimiento inicial, su misma autora se denomina con precisión "hija perdida". Es esa sensación de desconcierto, a mi juicio, provista por el contexto político y social argentino en que se produjo el texto, la que motiva la exploración del origen de la comunidad perdida y a través de ella, de los errores que han perturbado su constitución. Pienso que detrás de ese extravío, hay una percepción de quiebre proveniente de dos períodos oscuros en la política argentina que determinan el cuestionamiento de su

autora. Me refiero, por una parte, a la dictadura argentina (1976-1983) que aún diez años después, resuena en la escritura de Sur; y al desencanto que produjo en la comunidad el período menemista (1989-1999) dificultando ese proceso de memoria y reconstrucción social. Allí, el largo cuestionamiento que David Viñas hace respecto de la eliminación indígena argentina, cobra impactante significado. Viñas se pregunta: "¿por qué no se habla de indios en la Argentina?", para luego agregar un duro reproche sobre la responsabilidad historiográfica: "Porque en lo que a los historiadores canónicos se refiere ¿dijeron algo de ese silencio o colaboraron con el borramiento de las huellas que todo eso dejó? Qué son esos profesionales de la historia: ¿cómplices o afónicos?" y termina con un desolado comentario: "O quizá, los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?" (12).

Tal como señala Jorge Monteleone (2008), en la poesía producida en plena dictadura no había memoria, sólo lengua descentrada, de una mirada corroída, sin historia posible. De lo que podemos desprender que esa presencia de la memoria vino después, en lo que conocemos como la literatura postdictatorial. En un período cimentado, como podemos recordar, sobre un amplio plan de privatizaciones, excesivos indultos a los máximos culpables de la represión, el consenso político frente a las medidas intervencionistas de Estados Unidos y los graves casos de corrupción que persiguieron al gobierno y la familia Menem Yoma.

En vista de esa fragmentación de la comunidad, la mirada literaria de Bellesi se desplaza hacia el pasado ancestral, en busca de la unidad primigenia del hombre con la naturaleza, con la tierra, como una respuesta posible. Ese posicionamiento del universo indio como elemento constitutivo esencial de la identidad latinoamericana es lo que pretende la autora de Sur; sin embargo, consciente de que su historia debe ser expurgada de la transgresión de la que fue víctima, los culpables son expuestos y la misma hablante se hace parte del dolor padecido. Por lo tanto, la presencia indígena, en la valoración de su cosmovisión, es pronunciada y sentida desde la anulación de la diferencia y la pérdida provocada por las medidas civilizatorias y modernizadoras de principios del siglo XX, a manos del gobierno argentino.

Su mirada, sin embargo, no se detiene ahí y va en busca de establecer un equilibrio más profundo, desalojando la marginación genérica constituida en los orígenes ceremoniales, en el entendido de que ser indígena y mujer habla de una doble exclusión. Ahí anclada en la voz femenina, en concordancia con la experiencia de desterrada de Ángela Loij, e identificada con la voz de Lola Kiepja, pretende la superación de una comunidad patriarcal en pos de otra que sostenga la paridad de sus integrantes. Y así, con el canto de la última chamán selk'nam levanta un deseo de trascendencia de comunidades:

La mujer esta tiene el arco

El arco está dentro de mí,

el arco de los que se fueron

La mujer no anda extraviada

Tengo el poder de Ham-nia (Bellesi, 1996: 108)

¿Qué encuentra allí? La integración de la alteridad indígena, sexual, ecológica, la opción por la diversidad como salvación de la comunidad presente.

Referencias bibliográficas

Arguedas, José María. Obras Completas. Tomo V. Lima: Horizonte, 1983.

Baeza, Adrián. Más sabes que el blanco ciego. Pacto de lectura pedagógico con Poema de Chile de Gabriela Mistral. Tesis para

optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana. universidad de Chile, 2005.

Bellesi, Diana. Lo propio y lo ajeno. Buenos Aires: Feminaria editora, 1996.

——. ur. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1998.

Bello, Javier. “Oh Señora, la sabiduría es tonta”. Sur, de Diana Bellesi”. Cyber Humanitatis, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, primavera 2002. En: http:// www.cyberhu-manitatis.uchile.cl/CDA/ texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D36 21%2526SCID %253D3791%2526ISID%253D260,00.html [Consultado 7 de junio de 2009]

Chapman, Anne. El fin de un mundo: Los selk’nam de Tierra del Fuego. Buenos Aires: Vázquez Mazzini Editores, 1989.

El alfabeto quechua según la Academia Mayor de la Lengua Quechua, http://www.lenguandina.org/quechua/textos/alfabeto_quechua.htm. [Consultado 7 de junio de 2009]

Falabella, Soledad. ¿Qué será de Chile en el cielo? Santiago de Chile: LOM, 2003.

González Hevia, Leoncio. “Religiones Mitológicas”. En: El Catoblepas, N° 73, marzo 2008. En hppt: //www.nodulo.org/

ec/2008/n073p10.htm. [Consultado 7 de junio de 2009]

Gusinde, Martín. Los indios de Tierra del Fuego. Tomo 1, vol. 2. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1982-1991.

Inda, Enríque S. El exterminio de los onas. Buenos Aires: CEFOMAR, 2005.

Lucena, Manuel. Así vivían los aztecas. Madrid: Grupo Anaya, 1992.

McDonald, Daniel. Enciclopedia del mundo animal. "Colibríes". Aves II, Tomo 8. Barcelona: Euroliber 1991.

Monteleone, Jorge. Conferencia "Poesía argentina actual". Facultad de Filosofía y Humanidades, universidad de Chile, junio, 2008.

——. "Sobre Sur de Diana Bellesi". [Consultado 7 de junio de 2009] En: http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/3_arch/estudios%20criticos/surpres.htm

Ortega, Eliana. "Sur Sur: Materia poética de Diana Bellesi". Cyber Humanitatis.Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, primavera 2002. En: http://www.cyberhumanitatis. uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3794%2526ISID%253D260,00.html [Consultado 7 de junio de 2009]

Rouillón, josé Luis. “La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y cristianismo del último Arguedas”, en josé María Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo. Ed. de Eve-Marie Fell. Santiago de Chile: Titulada, 1996.

Viñas, David. Indios, Ejército y Frontera. Buenos Aires: Siglo XXI eds., 1982.

[1] Lola Kiepja fue la última selk’nam que mantuvo los hábitos de la comunidad, en cambio Ángela Loij mantenía recuerdos de esa forma de vida. Kiepja muere en 1966 y Loij en 1974 (Chapman).

[2] La figura del colibrí manifiesta la cohesión del texto poético, ya que aparece como motivo esencial en el inicio, centro y hacia el final a través de los siguientes poemas: “¿Has medido el tiempo de tu corazón?” (9), “Oculta en mí, música” (67), “Ah pequeño mensajero” (84), “¿He vivido en vano?” (99). Por lo tanto podríamos hablar del leit motiv de Sur.

[3] Si bien no se manifiesta interés en una marcada presencia de la hablante poética (a veces fácilmente identificable y otras veces no, algunos poemas son de voz indígena o de la naturaleza, en otros la hablante se diluye en la voz indígena, como dejándola hablar a través de sí misma en una especie de fusión) podemos identificar la presencia de una hablante lírica central mujer (“acunada yo en sus brazos/ y ella en el regazo/ acompasado de mi sentir.”(30), “yo la vieja hermana blanca americana” (58), “rosa-soy niña otra vez- la sera, buon tempo si spera” (87), cuyo locus temporal también es delimitado: “Heladas noches de junio/mil novecientos noventa y tres” (53).

[4] Señala el artículo: “La primera amenaza humana a la supervivencia de los colibríes sucedió en el siglo XIX cuando estas aves disecadas se convirtieron en un codiciado adorno de los sombreros de señora. Durante ese período, un comerciante londinense importó cuatrocientos mil pieles en un solo año, y los de París y Nueva York eran igual de activos. (…) La principal amenaza a los colibríes proviene hoy de la destrucción del bosque y la sustitución de la vegetación por cultivos” (“Colibríes”: 262)

[5] Tal suceso es mencionado en variadas páginas de internet, pero sin fuentes concretas. Pienso que en Sur, al entrecomillar el hecho, se indica su legitimación histórica testimonial. Son las voces indígenas las que aquí hablan, como las de Garibaldi y Echeuline, por eso las citas posteriores son pertinentes. Sin embargo, Inda las refiere como intoxicaciones mortales debido a la ingesta de ballenas en descomposición por falta de comida. Lo que de todas formas responde a las dificultades de alimentación provocadas por el desplazamiento ganadero (2005: 5).

[6] Chapman registra que el chamán entonaba diversos cantos para encantar a las ballenas y a través de flechas y un lazo mágico lograba traerla a tierra, el primer grupo que la encontraba encendía numerosas fogatas para avisar a los demás y así compartir el alimento.

[7] El mismo tipo de denuncia se indica en “Una, otra y otra…” (53) respecto de la situación brasileña y la venta de Kau- utschu, que determina “la caza del indio en función de un sistemático sometimiento puesto al servicio de métodos esclavistas” (Viñas: 30).

[8] Y que es la misma función que cumple Agustina Quilchamal.

[9] La realidad en Poema de Chile dará cuenta de un espacio inclusivo, establecido a través de relaciones armónicas entre concepciones opuestas, en un proceso que, en lugar de suprimir un término segundo para afirmar al primero, al modo del paradigma occidental, va a dar legitimidad al lugar enunciativo "secundario". Esta misma dinámica se produce en Sur, recordemos la aspiración de la hablante de transformarse en el objeto natural de su poema representando esa voz.

[10] Esa identificación femenina, que en ciertos casos es también amatoria, se dará también en otros poemas: "San Miguel del Monte" (30), "Cazador de sueños" (58), "Siria" (69), "Dialogando en su belleza" (74).

[11] La semejanza con la forma y objetivo del proyecto de Poema de Chile es impresionante. Allí también se presentan dos madres: Gea y fantasma, educando al niño, Bernardo, quien será el encargado de la nueva fundación de la Patria y en una comprensión del mundo que también se plantea en términos armónicos. Ver Adrián Baeza. Más sabes que el blanco ciego.

GILDA LUONGO

(universidad de Chile - Chile)

Memorias de Bandera hueca: osadía de nombrar

[...] hablar es siempre, de algún modo, el habla de un extraño a través de uno mismo

y como uno mismo, la reiteración melancólica de un lenguaje que uno nunca eligió,

que uno no considera el instrumento que quisiera emplear, pero esa misma persona

es utilizada, expropiada, por decirlo de algún modo, como la condición inestable y

continua del 'uno' y el 'nosotros', la condición inestable del poder que obliga.

Judith Butler

Sembrar un deseo y repartir el desacato a través de un nombre.

Pedro Lemebel

Bandera Hueca es osadía de nombrar memorias. Me interesa, como inicio, detenerme en el significante con que defino a la vez que califico este texto: "osadía". Primero, porque remite al acto de poner en discurso el atrevimiento, la temeridad, el descaro y la insolencia. Estos nombres que extrapolo desatan una ecolalia memoriosa y política durante mi lectura del texto. Digo, asimismo, que esta ecolalia memoriosa y política abre en nuestro presente la lenta caída de la gota del suero democrático anhelado por los movimientos sociales de la diferencia sexual. Conecta, además, con la condensación de la escena que da origen al nombre del texto. Ella ocurre como intervención en el XXV aniversario del PS en Chile, el año 1996, cuando en el homenaje al fallecido ex presidente de Francia, François Mitterrand, el autor del texto en estudio, Víctor Hugo Robles, luego de entregar una carta a Danielle Mitterrand, desplegó una bandera chilena con un gran hueco en su centro. Cito el texto con el que el MOVILH, primera organización que agrupó en Chile a homosexuales, lesbianas y trans, se refirió a tal acción:

Huecos son los hoyos en la capa de ozono, hueco es el mineral de Chuquicamata, huecas son las fosas de los detenidos desaparecidos, hueco es la denominación popular de homosexual. Hueco es un espacio a llenar y la demanda homosexual es una demanda hueca mientras no esté resuelta en nuestra cultura. (Robles: 93)

El vacío representado en esta acción político-cultural de hace doce años resuena como presente durante mi lectura del texto de Robles. En segundo lugar, y con aires contradictorios a lo que afirmo, tomo el epígrafe que Robles recorta de Oscar Wilde para encabezar su presentación del texto: "El amor que no osa decir su nombre" (7). En diálogo fecundo con este epígrafe el texto de Robles osa decir, al fin, el nombre multifacético de ese amor. Esta resignificación hace estallar el secreto y el tono mínimo del cuchicheo para poner en circulación la boca abierta y llena del deseo homosexual, lésbico, trans, queer. Vacío y lleno son dos modos de leer este texto. La memoria está llena de vacío, podría osar decir. Está llena de impulso político que se escenifica desde un mapa incierto, con

múltiples entradas, por ello de algún modo vacío. Por ello es inasible como totalidad. ¿Historia social como la interpela Hobsbawm? (21-39) Me pregunto. Tal vez no, lo más probable que no. Tal vez memoria de sociedad que se reinventa cada vez que se lee, cada vez que cada lector o lectora hace su propia escena intervenida por la complejidad de los posicionamientos de la diferencia sexual. Lugar minoritario y periférico que cada vez que entra en escena es de alguna manera castigado por el discurso hegemónico que lo silencia, lo usa o lo humilla. Sin embargo, a través de este mismo gesto violento lo impulsa para circular. Pienso en Steve Stern (13), quien postula que la historia de la memoria y el olvido colectivo es un proceso de deseo y de lucha por construir memorias emblemáticas que lleguen a ser cultural y políticamente influyentes, y hasta hegemónicas. Es una lucha por crear puentes entre la experiencia y el recuerdo personal suelto, por un lado, y la experiencia, el recuerdo emblemático y colectivamente significativo, por otro.

Los cuerpos inteligibles que levantan los esquemas reguladores de género, en palabras de Butler (2002: 11-14, 53-94), inevitablemente ponen en escena aquellos otros, abyectos, invisibles, impensables que conforman su exterior constitutivo. En el texto de Robles se reiteran una y otra vez las prácticas discursivas normalizadoras, que desde la emergencia de la matriz heterosexual obligatoria escenifican el montaje de la diferencia sexual estigmatizada cuando se la representa como abyecta.

El texto de Robles es raro, es queer en doble sentido: por homosexual posicionado y por extraño, por excéntrico, por obsceno a la norma de la historia memoriosa que se desea habitualmente monumental. Cuando digo queer, sigo nuevamente a Butler en su sospecha de este nombre que deviene palabra masificada afirmativamente en su uso, por ello es inevitable que en su eco resuene aún el sentido humillante, denostador, maltratador. Butler se pregunta: “¿Cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal –haya sido refundida en el sentido brechtiano– que termine por adquirir una nueva serie de afirmaciones significativas?” (2002: 313). La activista e intelectual feminista, lesbiana y judía señala que, dado el tránsito de este nombre, es un término que nunca ha sido o será poseído

plenamente, sino que “siempre se retoma, se tuerce, se desvía de su uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos” (2002: 320). Digo como éste de Víctor Hugo Robles en su escritura homosexual.

El texto de Robles mezcla escenas y fragmenta una linealidad histórica (in)existente. Si bien hay décadas nombradas con premura, que casi parecieran perseguir urgentemente un calendario posible, desde mi lectura las fechas se disuelven y creyéndonos en el 2000 vuelvo de golpe a los setenta. (Debo insistir marcando cuidadosamente con lápiz grafito los años mencionados cuando leo tal o cual intervención colectiva o individual). Tal vez ocurre que, desde mi lectura del texto, la noción metafórica de nudo convocante, que elabora Stern (22) para referir el entramado de puentes que hacen posible realizar el trabajo de la memoria como proceso, provocan mi desestructuración y confusión. Cuestión no menor a la hora de pensar que Stern toma la noción de nudo pensando en el cuerpo, en los cuerpos y la sensación que se produce en el estómago, similar a la de la angustia. Tal vez se fusionen en mi lectura los nudos que refieren a hechos y lugares y se traslapan con aquellos referidos a los grupos humanos situados como abyección. Pareciera por ello que no hay caso en insistir en una progresión teleológica para armar esta memo-ria. El ir hacia delante en la construcción del recorrido memorioso contiene el movimiento hacia atrás, la regresión, la sinuosidad adherida al fragmento abre, desde mi lectura, un tapiz inesperado.

La política del reconocimiento

Sigo la elaboración provocadora que propone Nancy Fraser (Cit. en Benhabib 126-129) sobre la noción de política del reconocimiento para señalar que en esta propuesta textual memoriosa de Víctor Hugo Robles aparece el impulso obsceno y contestatario de impugnar las injusticias culturales arraigadas en los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación en nuestra cultura chilena relativos a la diferencia sexual. Fraser traza un mapa identitario que emerge desde zonas en las que se

encuentran la clase, el género, la raza, y aquello que la autora feminista llama las sexualidades “denostadas”. Esta última identidad requiere inevitablemente para su transformación, según la teórica, de cambios simbólicos y culturales. Por lo tanto, desde esta lectura posicionada, la práctica discursiva de Robles en Bandera Hueca se inscribe asimismo en la vertiente posible de la política del diálogo cultural complejo del que habla Benhabib en cruce con Fraser. Esta política, afirmo siguiendo a esta última filósofa, posibilita la reconstrucción de fronteras sociales y culturales a partir del reconocimiento de las reivindicaciones del movimiento homosexual y de sus agentes políticos y culturales. La política del reconocimiento en el marco del diálogo cultural complejo y en conexión con la política de las identidades[1], posibilita la emergencia del disenso, del debate, de la controversia y el cuestionamiento. Sólo por ello, este texto híbrido adquiere desde mi lectura feminista, carta de ciudadanía.

Por otra parte, me interesa reseñar la postura de Judith Butler (2006) sobre la noción de reconocimiento desde una perspectiva política queer porque ofrece una solidez ético-política necesitada desde mi propio posicionamiento político. El deseo, señala la autora, desde una perspectiva hegeliana, siempre es deseo de reconocimiento. Cada uno se convierte en un ser viable a partir de la experiencia del reconocimiento ya que los términos de éste son articulados por la sociedad y son variables. En este sentido, los mismos términos que otorgan la cualidad de “humano” a ciertos individuos privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus. Se produce de este modo un diferencial entre lo humano y lo menos que humano. Las normas tienen consecuencias de largo alcance sobre la concepción de lo humano con derechos o del humano que se incluye en la esfera de la participación política.

El humano, por otra parte, se concibe de diversa manera dependiendo de su raza, su morfología y el reconocimiento de dicha morfología, su sexo y la verificación perceptiva de dicho sexo, su etnicidad y la categorización de ésta. Cuando algunos humanos son reconocidos como menos que humanos, esta forma de reconocimiento no conduce a una vida viable. Señala Butler: “Si parte de lo que busca el deseo es el reconocimiento entonces el género, en la medida en que está animado por el deseo, buscará

también reconocimiento.” (2006: 14).

La autora afirma que si los proyectos de reconocimiento que se encuentran a nuestro alcance “deshacen” a la persona al conferirle reconocimiento o la “deshacen” al negarle reconocimiento, entonces éste se convierte en un lugar del poder a través del cual se produce lo humano de forma diferencial. En esta línea Butler señala que en la medida que el deseo está implicado en las normas sociales, también está conectado con la cuestión del poder y con el problema de quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no. Nos pregunta:

Si soy de cierto género, ¿seré todavía considerado como parte de lo humano? ¿Se expandirá ‘lo humano’ para incluirme a mí en su ámbito? Si deseo de cierta manera, ¿seré capaz de vivir? ¿Habrá un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia? (2006: 15)

De la postura elaborada por la autora puede emerger una visión crítica que posibilita distanciarse de las normas y facilita pensar en la generación de una fuerza colectiva que permita articular una alternativa, “una versión minoritaria de normas o ideales que sostengan y permitan actuar al individuo” (16) En este sentido “ser y actuar” están en consonancia. Señala: “Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que soy hecho por esas normas, entonces la persistencia como “yo” depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo” (2006: 16).

La teórica norteamericana aclara que no se trata de la fantasía de poder absoluto sino de la capacidad de agencia (agency: capacidad de acción de un actor o agente social) que: “se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa sólo que la paradoja es la condición de su posibilidad” (2006: 16). Lo central es que el “yo”, que se encuentra constituido por normas y depende de ellas, aspire a vivir de modo que

mantenga con ellas una relación crítica y transformadora. Esto es de gran dificultad sobre todo al pensar que el "yo" está amenazado por su inviabilidad con ser deshecho en cuanto deje de operar a partir de la norma a través de la cual se convierte en reconocible. La crítica emerge cuando uno siente que los términos por los cuales se es reconocido convierten la vida en inhabitable. La crítica se entiende de este modo:

como un cuestionamiento de los términos que restringen la vida con el objetivo de abrir la posibilidad a modos diferentes de vida; en otras palabras, no para celebrar la diferencia en sí misma, sino para establecer condiciones más incluyentes que cobijen y mantengan la vida que resiste a los modelos de asimilación (2006: 17).

La emergencia del sujeto: discurso y poder de su memoria cultural

La palabra que abre el texto Bandera Hueca pone en escena a un sujeto que se nombra para instalar una memoria que articula el recorrido de un devenir sujeto homosexual en la asunción de esta diferencia. No hay ocultamiento del cuerpo que desde la infancia se ubica como abyecto y que recibe como castigo los apelativos chilenos que designan o designaron la homosexualidad de sujetos masculinos: "maricón, coliza, colipato"[2] (Robles: 7). La descripción memoriosa del propio cuerpo infantil feminizado nos pone en la vertiente de lo que Butler (2006: 15) llama la indagación por los cuerpos que importan y con ello el regreso reiterado de la materialidad de los cuerpos y la circunscripción repetida y violenta de la inteligibilidad cultural[3]. Aquella materialidad de la diferencia sexual que consolida el imperativo heterosexual y que es el efecto más productivo del poder. Al exponer Robles esta entrada memoriosa, ocurre el asalto de la escena de infancia que, en nuestra cultura chilena, pareciera requerir imperiosamente del ideal regulatorio normativo. De este modo nos invita a experimentar con esos cuerpos de infantes que la cultura, en su gesto normativo,

señala que deben permanecer en las zonas invisibles, inhabitables, lejos de la sexualidad o protegidos e ignorantes de ella:

Desde pequeño sentí mi diferencia. Recuerdo muchas veces haber llegado llorando a casa, porque en las calles me molestaban. 'Maricón', 'coliza', 'colipato' y otras palabras ofensivas, eran los gritos que escuchaba reiteradamente. Tenía la voz dulce. Era delgadito, aunque la homosexualidad en ese minuto era un misterio en mi pequeña existencia. No entendía las agresiones ni el sentido de los insultos gratuitos, pero aprendí a vivir con ellos, construyendo una coraza que me protegió de burlas, atropellos y comentarios. Así, mientras reinaba en mi cuarto propio, comencé a descubrir mi infantil sexualidad, explorando cuerpos, emociones y sensaciones con compañeros de colegio. No tengo muchos recuerdos de aquella época, excepto esas primeras exploraciones sexuales, aunque debo reconocer que mi infancia, junto con ser pobre, fue solitaria debido a las burlas y la estigmatización. (Robles: 7)

El repudio, señala Butler, produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger. Sin embargo, en el discurso tramado por el sujeto de Bandera Hueca el rechazo implicado en el repudio se volverá un arma crítica que le posibilita rearticular los términos de la legitimidad simbólica y la posible inteligibilidad. En continuidad con el pensamiento butleriano, el juego que se produce entre las desindentificaciones con las normas reguladoras a través de las que se materializa la diferencia sexual, cuando es colectivo, puede facilitar la reconceptualización respecto de cuáles son los cuerpos que importan y cuáles son aquellos que surgen como materia crítica respecto de lo normado.

En Bandera Hueca la cuestión de la agencia política colectiva constituye una vía para poner en escena cuerpos que parecieran no importar desde la matriz generizada que fija y ontologiza la materia corporal. Es como si[4] esos cuerpos parecieran retornar ahora desde acciones micropolíticas[5] que intentan subvertir o al menos desestabilizar el estado normalizador del género y del sexo que impone la matriz heterosexual hegemónica. Señala Robles en su

texto: “Terminada la dictadura militar, alejado de la iglesia y lleno de esclarecimientos personales, escuché la existencia de un grupo de homosexuales organizados y conocí un amigo clave en el proceso que me ayudó a descubrir el naciente movimiento gay chileno” (Robles: 8).

La memoria del movimiento en este texto aparece, desde mi lectura, armada de retazos, como el diseño de un tapiz disímil en forma y contenido. Las primeras escenas fugaces son tomadas desde una emergencia socio-cultural muy precaria y periférica en la década del 70, antes del Golpe. El tratamiento discursivo que los medios hacen frente a esta emergencia se narra como de absoluta descalificación. No había en ese contexto de tono ideológico-político tradicional y ortodoxo posibilidad alguna de plantear otras entradas desde la política del diálogo cultural complejo, noción propuesta en las reflexiones políticas y filosóficas de Seyla Benhabib[6] (55-57, 94 y 129). Cuestión que devela la estrechez política que permeaba no sólo a los partidos políticos de la derecha sino también a los de la izquierda de raigambre marxista. Más adelante, cuando Robles aborda memoriosamente la década de los noventa, el autor introducirá, irónicamente, con el nombre de “A la cola de la izquierda: Por nuestros hermanos caídos” (39), la conexión entre el movimiento y la lucha por los detenidos desaparecidos que pareciera posibilitar un frágil espacio de resistencia común durante la transición a la democracia en Chile. Estos alcances contaminados por las diferencias en la memoria de la construcción discursiva de la izquierda en Chile ameritan reflexiones más profundas y complejas que se propongan, además, desde fuera de los registros tradicionales y conservadores consabidos[7].

En el texto de Robles, el movimiento homosexual cobra en la década de los noventa una silueta más nítida aun cuando igualmente sinuosa. Como contextos post-dictadura los intersticios posibles de subversión e intervención de raigambre democrática ampliaban en cierto sentido su registro. En esta construcción memoriosa parecieran ser fundamentales los hitos de la política de la identidad, así como los hechos culturales y artísticos. De este modo, la emergencia de Las Yeguas del Apocalipsis y sus performances etico-estético-políticas; el programa radial Triángulo

abierto nacido al amparo de Radio Tierra de la Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada; la emergencia de Ayuquelén, agrupación de mujeres lesbianas feministas; la polémica creación plástica de Juan Domingo Dávila con su Bolívar mestizo y ambiguo en su heterosexualidad heroica; el libro de cuentos de temática homosexual citadina, Ángeles Negros de Juan Pablo Sutherland; la aparición del Che de los Gays, teatralización intertextual, paródica y escandalosa, así como la emergencia de las agrupaciones Trans, forman parte de uno de los registros de ese panorama caleidoscópico de apertura y de toma por asalto del ámbito público.

Me importa detenerme en la mención memoriosa de la emergencia de Ayuquelén, agrupación de mujeres lesbianas, cuyo nombre en mapudungún, lengua originaria del pueblo mapuche, significa "la alegría de ser", resulta fundamental, desde mi lectura, como punto histórico político, en tanto la homosexualidad femenina en Chile, ha sido, en la trayectoria oscilante de la emergencia de las diversidades de este país, constantemente invisibilizada y borrada. Por otra parte, esta es una organización que surge en la década de los ochenta en plena dictadura de Augusto Pinochet, por lo tanto da cuenta de la (re)constitución osada y temprana del movimiento de mujeres que fue gestándose en el corazón del contexto dictatorial. Robles cita a Cecilia Riquelme, fundadora de esta organización cuando explica el contexto de la emergencia movimientista:

Hubo muchas motivaciones para organizarnos, las mismas que fueron creciendo en orden cronológico y de impacto: la cantidad de necesidades que teníamos como comunidad escondida e invisible, el hecho de haber sido expulsada de un trabajo por mi condición y lo más doloroso, el asesinato de nuestra amiga Mónica Briones. Desde 1983, que fui al Segundo Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe en Perú, participé en el taller sobre lesbianismo en ese evento, volví muy motivada a Chile a conversar con otras compañeras para armar una organización. Con "Su" conversamos muchas mujeres de la importancia de organizarnos, incluso con la misma Mónica. En ese contexto conocimos a Carmen, quien también había estado en el encuentro en Perú. Sin embargo, la trágica muerte de Mónica afuera del bar Jaque Matte, en la Plaza

Italia, quien terminó asesinada por un supuesto ex amigo detective que estaba celoso, nos impactó muchísimo. Recuerdo que nos reunimos después del funeral en el restaurante Quita Pena y no podíamos parar de conversar. Entonces decidimos que era el tiempo de reunirnos sistemáticamente. (Robles, 2008: 24-25)

Es necesario hacer la conexión respecto de esta emergencia singularizada por mujeres con aquel lugar simbólico que acoge, desde el despliegue de los feminismos, el levantamiento de organizaciones de mujeres. Aún queda por hacer en Chile la memoria política específica de estas organizaciones, que incluya no sólo las centrales, como La Morada por ejemplo, sino también aquellas más periféricas, surgidas desde las batallas y saberes situados, protagonizadas por mujeres pertenecientes a estratos populares. Las diferencias de clase, generación, orientación sexual, de militancia política, son fundamentales para armar un tapiz suficientemente complejo respecto de lo que abordo. Por ello sospecho que la memoria singular de mujeres tendrá un similar registro de tejido múltiple y complejo, semejante al que emerge del texto de Robles al intentar la (im)posible totalización de la memoria del movimiento homosexual en Chile.

Debo señalar que para las mujeres feministas chilenas no ha sido un tránsito fácil la coexistencia con las mujeres lesbianas y bisexuales en el seno de las organizaciones movimientistas. En el texto, Robles nos dona una cita memoriosa de Cecilia Riquelme, quien señala: “Entre las feministas existía miedo a ser consideradas lesbianas, si bien en La Morada tenían la política de dejar reunirse en su casa a los grupos de mujeres que lo solicitaran, nosotras éramos ‘especiales’. Para ellas era delicado trabajar con lesbianas” (Robles, 2008: 24). De esta forma, creo que es posible y necesario revisar sin censura esta memoria social y cultural; lo digo pensando en el propósito de modificar tonos relativos a la exclusión y a la violencia como modos habituales del quehacer político aprendido por nosotras –feministas supuestamente heterosexuales– durante las militancias en partidos políticos tradicionales. Es labor pendiente aún ahondar en la persistente dificultad para crear conexiones políticas más plurales y acogedoras de las diferencias que se desean

inscritas en la política del reconocimiento. Las especificidades políticas de la memoria feminista no son abordadas de modo explícito en el texto de Robles, sin embargo, es posible desde una lectura tendenciosa –hablo de la sospecha feminista– extrapolar las singularidades de esta emergencia. Las diferencias de la diferencia pulsan en el texto de Robles de modo silente, pero constante, como un gran mapa trazado a mano temblorosamente alzada, que invita a seguir indagando y debatiendo sobre ellas.

Por otra parte, el texto da cuenta de la memoria conectada con las acciones y demandas hechas desde el orden jurídico-legal para alcanzar la derogación del artículo 365 que penalizaba la sodomía entre hombres mayores de edad. Cercano a este último tono de demandas legales se encuentra la cuestión polémica del matrimonio entre homosexuales. De este modo la intervención política y sociocultural movimientista cobra un registro heterogéneo y problemático en tanto no logra constituirse en un referente que algunos teóricos, tales como Hobsbawm (86-100), desearían como totalizador y universalista dadas las constataciones inevitables de las diferencias de la diferencia. Esta emergencia plural, multicultural de diferencias en el movimiento son un nudo problemático que obliga a re-pensar lo cultural como emergente político que amerita nuevos posicionamientos, radicalmente disímiles de los habituales y conocidos que emergieron en contextos de luchas políticas de raigambre marxista. Desde mi lectura crítica e interpretativa, nuevamente Judith Butler y sus elaboraciones políticas resultan iluminadoras a partir de lo que discute y arguye en su texto "Meramente cultural" (52-57). Allí problematiza la descalificación de lo político-cultural a partir de paradigmas poco porosos a la diferencia sexual en cruce con otras diferencias. Alude al renovado conservadurismo social y sexual de la izquierda en su intento por subordinar la diferencia sexual, étnica o racial, a la de clase, señalando que los cruces entre estas diferencias resultan un territorio plural aportador que puede dar lugar a la invención de modos de resistencia cultural inusitados.

Por último, me interesa resignificar la entrada que hace Robles en su texto al relato del cuestionado caso de la jueza Karen Atala y su "anómala" maternidad debido a su identidad sexual (Robles: 196197). Este se enlaza al Epílogo del texto escrito por Emma de

Ramón, historiadora y pareja de Karen Atala. Ambas entradas le otorgan al texto una polifonía que regala un cierre abierto. Este resulta provocador en tanto la multiplicidad de cuestiones en juego en esta economía política del sistema normativo heterosexual continúa y la memoria textual se hace una con un presente que no alcanza aún a hacerse futuro auspicioso como –esperanzadamente– cierra el nombre del último acápite del texto "Un futuro posible: Epílogo de Emma de Ramón".

La entrada de la subjetividad femenina en la representación de dos mujeres lesbianas y las preguntas que ella genera –en términos de resignificación de las identidades sexo-genéricas– así como las preguntas respecto del alcance de la violenta radicalidad de la normatividad de género, posibilitan crear puentes entre la homosexualidad y el corset de género que pesa, de modo singular, sobre las mujeres. Aquí la política del reconocimiento cobra pleno sentido en términos de que la femineidad y la masculinidad anómalas se encuentran muy próximas en tanto ambas son signos productivos desde los cuales se levantan exclusiones radicales. Por otra parte, la femineidad anclada en la reproducción resulta en la creación de una zona de lo femenino tiránica desde lo normativo, una monumentalidad rígida que posibilita construir desde la maternidad una camisa de fuerza identitaria que constriñe y acorrala a las mujeres (Luongo y Salomone: 481-491).

En el texto epistolar traduce la voz de una de las mujeres, la jueza Karen Atala, quien se expresa del siguiente modo:

Soy una mujer, soy nieta de inmigrantes palestinos, por ende tengo sangre semita, soy abogada de profesión, soy jueza por oficio, soy madre, soy lesbiana. Todas esas cosas soy yo y muchas más que me definen en mi esencia y calidad de persona humana. Sin embargo, una de las tantas cualidades que me definen fue estimada perjudicial para criar junto a mi seno a mis tres pequeñas hijas. Cualidad que tiene que ver con mi orientación sexual. (Robles: 193).

La pluralidad de posiciones identitarias que arma la escritura epistolar de esta sujeto femenina obliga en la lectura a dibujar un mosaico que despliega múltiples entradas. El devenir sujeto múltiple descentra el mandato normativo que estipula el cierre de la ecuación Mujer-Madre. Por otra parte, la voz de Emma de Ramón, historiadora, pareja de la jueza Karen Atala, penetra el texto señalando:

Hace unos días Víctor Hugo me hablaba de su experiencia infantil que se parece a la mía y que no debe ser muy diferente a la de todos los homosexuales y lesbianas chilenas, probablemente, del mundo entero. En todo barrio, en cualquier colegio, familia o grupo de amigos siempre existe aquel niño mariconcito o la marimacho, María tres cocos que termina siendo el hazmerreír de todos los demás. […] Algunos tuvimos suerte. Como durante mi juventud yo no tenía rasgos evidentes de homosexualidad, nadie se reía de mí. Mi falta de amigos y pololos era interpretada por todos como timidez, inseguridad, tal vez seriedad ante los compromisos. Pero eso no quitaba que fuera testigo, habitualmente, de las crueles mofas de mis compañeras y amigas respecto de quienes no expresaban el rol sexual que les correspondía, de acuerdo a las normas de heterosexualidad con la contundencia necesaria. Y ser testigo me llevaba a consentir en lo más profundo de mi ser que, aunque no se me notara, yo compartía esa misma inadecuación con el marica y la tortillera; era tan 'anormal' como la loca del chiste, como el maricón ridiculizado y la camiona que 'parece' no querer ser mujer. (Robles, 2008: 207)

Estas dos voces femeninas, desde su diferencia "anómala" respecto de la normatividad de lo femenino genéricamente normativizado que cierran el texto de Robles, parecieran decirnos que las mujeres, nuevamente, abrimos una genealogía gris, incierta y precaria, que sin embargo puede continuar sosteniendo lo que hace tantos años venimos proclamando: es posible armar una contramemoria que resista la asimilación y la homologación de las formas dominantes de representación de las diferencias genérico-sexuales en cruce con la multiplicidad de diferencias culturales y sociales. Esta es una

memoria que se activa desde el presente contra la corriente, al decir de Braidotti (2000: 62), que no se permite olvidar la injusticia y la pobreza simbólica, por lo tanto se plantea así ética-estética y políticamente como la rebelión de los saberes, sujetos y prácticas sojuzgadas.

* * *

Referencias bibliográficas

Benhabib, Seyla. Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

Braidotti, Rosi. Sujetos Nómades. Buenos Aires: Paidós, 2000.

——. Transposiciones. Sobre una ética nómada. Barcelona: Gedisa, 2009.

Butler, Judith. Deshacer el género. Barcelona: Paidós, 2006.

——. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

——. “Meramente Cultural”. El Rodaballo 9, 1998/1999: 52-57.

Hobsbawm, Eric. Marxismo e historia social. México: Treblinka, 2002.

——. “La política de la identidad y la izquierda!”. Debate Feminista 14 (1996): 86-100.

Luongo, Gilda y Alicia Salomone. “Discurso de la maternidad: entre el mandato y la (des)obediencia. Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo XX”. En: Sara Beatriz Guardia (editora). Mujeres que escriben en América Latina. Lima: CEMHAL, universidad Mayor de San Marcos, 2007: 481-491.

Mouffe, Chantall. “Por una política de la identidad nómade”. Debate Feminista 14 (1996): 3-13.

Stern, Steve. “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”. En: Mario Garcés et al. (Compiladores), Memoria para un nuevo siglo. Chile miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago de Chile: LOM, 2000: 11-33.

■

[1] Chantall Mouffe plantea la necesaria tensión entre la lógica de la identidad y la lógica de la diferencia implicada en la reflexión sobre la cuestión de la política de la identidad. Esta necesidad de la tensión entre ambas lógicas se relaciona con el planteamiento de que previene contra todo intento de efectuar la separación total o la fusión completa de términos tales como igualdad y libertad, identidad como individuos e identidad como ciudadanos. La equivalencia y la diferencia son necesarias en la articulación recreada y negociada ya que no hay un punto de equilibrio que

logre la armonía total. Mouffe señala la instalación en esta tensión de lo que llama “entre-dos” precario, que asimila a la democracia que está “por venir” en términos derrideanos. Este planteamiento enfatiza no sólo las posibilidades no realizadas, sino la imposibilidad radical del cumplimiento final. Ver: Mouffe, Chantall. “Por una política de la identidad nómade”. En: Debate Feminista 14, 1996: 3-13.

[2] De los tres nombres mencionados como estigmatización de la diferencia sexual sólo uno de ellos se mantiene vigente en la actualidad, “coliza y colipato” están en desuso, aun cuando Pedro Lemebel, escritor chileno de neocrónicas los use para rescatar –memoriosamente– retazos de la historia del nombrar la diferencia homosexual en Chile. Curiosamente la palabra “gay”, que habría presentado hasta ahora matices menos ofensivos, está siendo usada entre los jóvenes como modo de nombrar la homosexualidad masculina, a veces denotando un carácter peyorativo.

[3] Judith Butler concibe la inteligibilidad como aquello que se produce a partir del reconocimiento de acuerdo con normas sociales vigentes. Entonces afirma que permanecer por debajo de la inteligibilidad tiene ciertas ventajas. Esto ocurre cuando las opciones de vida son repugnantes para cierta normatividad social y por ende resulta crucial permanecer fuera de las garras de las normas que confieren reconocimiento. Esto favorece el escapar al sacrificio de permanecer atado a las normas que otorgan inteligibilidad (2006: 15).

[4] Elaboro esta entrada siguiendo la línea teórica tomada del feminismo de la diferencia que plantea Rossi Braidotti. Debo decir que la localización de esta habla se quiere en la línea de la “filosofía del como si”, que implica la capacidad de fluir de una experiencia de sentido a otra como si ello trajera, arrastrara, unas reminiscencias o evocara otras. Pareciera inevitable la persistencia del trabajo memorioso que esta filosofía implica.

[5] Juan Pablo Sutherland, escritor chileno y activista homosexual, en la presentación del libro Bandera Hueca de Víctor Hugo Robles señala que el texto narra: "la historia de prácticas políticas homosexuales en tiempos de una guerra sexual. No hay historia de las ideas, sino de prácticas político-culturales que interrogan un proceso más que un sistema, por lo mismo micro-políticas". Habría que discutir la noción de prácticas políticas y culturales para profundizar en esta dicotomía que abre Sutherland entre historia de "prácticas políticas" e "ideas" con la finalidad de complejizar el lugar que tienen ambos en el registro político e ideológico de nuestro país. Me pregunto si es que una práctica política no es efectivamente una idea también para efectos de narrar las historias. Ver: Sutherland, Juan Pablo, "Epica política para una historia homosexual". Texto de presentación del libro Bandera Hueca. Sin publicar. Agradezco de modo cómplice a Juan Pablo Sutherland la generosidad que tuvo de enviarme su texto como referencia e iluminación del proceso de escritura de este trabajo. Su texto permanece, hasta la escritura de este artículo, inédito.

[6] Benhabib plantea la política del diálogo cultural complejo en el marco de la reconstitución de las fronteras del sistema de gobierno. Esta política implica trabajar desde las reivindicaciones de grupos que han sido denostados históricamente y cuya exclusión ha formado parte de la identidad –que aparenta integrar y unir– del "nosotros" que constituye el sistema. El diálogo cultural complejo según Benhabib: "no es sólo una realidad sociológica, sino también una posición epistemológica estratégica con implicaciones metodológicas para la ciencia y el cuestionamiento moral" (94).

[7] Pienso, por ejemplo, en los lugares textuales de las mujeres militantes de izquierda tales como Luz Arce y Marcia Alejandra Merino que en sus textos testimoniales han abierto zonas de emergencia complejas respecto de los cruces de diferencias sexo-género y clase que pulsan en la constitución de sujetos femeninos involucrados y comprometidos con el trabajo político de raigambre

tradicional. Un análisis con perspectiva de género, que considere la elaboración de la teoría crítica feminista, de estos textos parece fundamental para aportar en la construcción de la memoria más porosa de los procesos de lucha política de la izquierda en nuestro país. Ver, Arce, Luz. El infierno. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1993; Merino Vega, Marcia Alejandra, Mi verdad. 'Mas allá del horror yo acuso…'. Santiago, de Chile: s/e, 1993. Un intento interesante y reciente en esta línea lo ha llevado a cabo la escritora y periodista Cherie Zalaquett con la publicación del libro Chilenas en armas. Testimonio e historia de mujeres militares y guerrilleras subversivas. Santiago de Chile: Catalonia, 2009.

GÉNERO E IMAGINARIOS URBANOS

NATALIA CISTERNA JARA

(Departamento de Literatura / universidad de Chile - Chile)

Entre el presente esperanzador y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna en La mampara de Marta Brunet

[1]

La obra de Marta Brunet (1897-1967) tradicionalmente fue identificada con la escuela criollista. A pesar de ello, los críticos desde temprano advirtieron que su escritura no se amoldaba del todo a las propuestas estéticas del regionalismo local. Es precisamente este carácter renovador de su narrativa lo que advirtió Alone al leer en 1923 el original de Montaña adentro. Para el crítico chileno, la riqueza del lenguaje y la elaborada configuración de las subjetividades hacían de la novela un inusual producto literario que venía a superar las formas habituales de representación del mundo campesino (Alone, 1954: 29; 1963). Brunet fue considerada, así, como una de las más interesantes representantes de la escuela criollista chilena; la autora que venía a transformar el enfoque puramente descriptivo y documental del mundo campesino, todo esto en el marco del debate que enfrentaba en Chile, al finalizar la década del veinte, a criollistas e imaginistas. A esto se debe que la obra de Brunet se situara en el canon como una literatura de recambio, en la que ya se avizoraban los nuevos tiempos de una ficción escritural que dejaba de ser deudora de la realidad[2].

Sin duda alguna, es imposible leer a Marta Brunet suscribiéndola exclusivamente a la corriente regionalista, como una representante

destacada, pero representante al fin, de dicho modelo estético. En efecto, la autora elabora, a lo largo de cuatro décadas, un corpus narrativo complejo y variado en el cual se evidencia con distinta intensidad, de acuerdo a la fecha de producción, la influencia de las vanguardias[3].

Sin embargo, es insuficiente leer en la actualidad los rasgos innovadores en su prosa como un eco de las transformaciones literarias que promovía la escena vanguardista. Parece mezquino quedarnos en el tejido de intertextualidades presente en sus obras y en la enorme capacidad de la autora, que sin duda la tuvo, de apropiarse de ciertas transformaciones artísticas que desplegaba el imaginismo en la narrativa local. A mi entender, el carácter singular de la escritura de Brunet amerita también ser leído en el marco de las transformaciones sociales que experimentan los países latinoamericanos hacia las primeras décadas del siglo XX. En tal sentido, propongo abordar su obra y, fundamentalmente lo que se presentaba como cierta apertura a las vanguardias, como una opción estética destinada a dar cuenta de una serie de cambios sociales que necesariamente exigían nuevas formas representacionales[4]. Desde mi punto de vista, Brunet no adopta del todo el modelo referencial de la literatura criollista, no por una simple influencia de los discursos vanguardistas, que por cierto existió, sino por la urgencia de traducir a lenguajes literarios nuevos los cambios valóricos y culturales que trajeron consigo los procesos modernos, especialmente aquellos que afectaban a las mujeres en la conformación de sus identidades de género.

Al respecto, comparto el ejercicio crítico que realiza Kemy Oyarzún (2000) al situar la narrativa de Marta Brunet en un mapa nacional que tiene, entre sus características fundamentales, la irrupción del sujeto femenino en un espacio cultural y político tradicionalmente androcéntrico. Tomando la periodización que desarrolla Julieta Kirkwood(1990), Oyarzún inscribe la narrativa de la escritora en un momento ascendente del movimiento de mujeres en Chile, el cual va desde 1913 hasta 1949 y que culmina con la adquisición de sus derechos ciudadanos. Este protagonismo fue estimulado por una esfera urbana más pluralista, debido a la emergencia de discursos e identidades nuevas en un contexto de crisis de los Estados oligárquicos. Para Oyarzún, el proyecto intelectual y literario de

Brunet daría cuenta de estos fenómenos:

Son momentos de hibridaciones de todo tipo: lingüísticas y sociales, epistémicas y valóricas. Feministas como Amanda Labarca y Olga Poblete coinciden en destacar el impacto que tenía en las intelectuales de capas medias el modo más desinhibido de ser de las mujeres populares urbanas y semi-urbanas de la época. Creo que la diglosia y el imaginario heterogéneo de Brunet se vinculan a esta fase. (Oyarzún, 2000)

En un artículo todavía inédito, Grínor Rojo retoma la periodización que plantea Oyarzún, añadiendo un enfoque importante de consignar. Para Rojo, las últimas novelas de Marta Brunet, María Nadie (1957) y Amasijo (1962), no se pueden situar en esta etapa ascendente, puesto que por su fecha de publicación y por la visión de mundo que ellas nos proponen, dan cuenta de un momento en el cual los movimientos de mujeres han cedido en el reclamo de sus demandas y se han sumergido en un paisaje social abanderizado por otras problemáticas, tomando las palabras de Kemy Oyarzún –que el mismo Grínor Rojo apunta–, "en favor de proyectos androcéntricos de igualdad" (Oyarzún). De acuerdo a Grínor Rojo, las novelas mencionadas, y especialmente María Nadie, representarían no el ascenso y la culminación de la integración de la mujer al espacio ciudadano, sino su estancamiento en la constitución de una individualidad autónoma y crítica que, a niveles políticos, se despliega en "una era de pasmo, la mudez de un tiempo de desconcierto y desenganche, de medrosa deposición de las armas" (Rojo, 2009).

A mi juicio, este periodo de "silenciamiento" político de la mujer corresponde a la cristalización de un largo proceso de reubicación del sujeto femenino en los cauces de una identidad de género tradicional. Las transformaciones modernas, por primera vez en la historia, habían empujado y estimulado a las mujeres a abandonar las fronteras hogareñas para incursionar de manera más activa en la esfera ciudadana. A pesar de que esta integración del género femenino en lo público era fundamental para el crecimiento

económico y el desarrollo de las naciones, su presencia en este ámbito significaba una amenaza para el modelo familiar burgués que paralelamente se promovía en los discursos públicos. Estando en la esfera ciudadana, se pensaba, la mujer desatendía sus obligaciones de madre y esposa, y se sometía al mismo régimen competitivo e individualista que los varones. Más aún, adquiría una peligrosa autonomía económica que la llevaría a replantearse una identidad de género convencional, definida exclusivamente en la complementariedad con el hombre. El desafío, entonces, para ciertas corrientes de opinión pública era intentar mantener en este nuevo escenario los roles tradicionales de género y, especialmente, conservar el carácter doméstico de lo femenino como una esencia ineludible, aún cuando las mujeres, por razones circunstanciales, se vieran obligadas a salir del ámbito privado para ocupar lugares más visibles en la esfera ciudadana. Las mujeres debieron, así, enfrentar una modernidad particularmente paradojal: para ellas, ser modernas significaba salir de casa para trabajar y estudiar, pero al mismo tiempo implicaba asumir una esencia femenina que las destinaba irremediablemente al matrimonio o, en su defecto, a una vida dedicada al cuidado de los otros, anulando con ello cualquier impulso o proyecto que tuviera como objetivo su autodesarrollo. Esta autonomía femenina que, a pesar de las conquistas políticas evidentes, todavía no logra materializarse, es lo que Grínor Rojo ve representado en la protagonista de María Nadie:

Esto es algo que María López piensa y/o expresa en numerosas oportunidades. Carece de la independencia y la paz que necesita para vivir la vida que desea. O, mejor dicho, no le permiten vivir su vida en tales términos. Sea porque su prurito de independencia constituye para los otros/as (o para algunos/as de los otros/as) una obscenidad inaceptable, sea porque esos otros/as (o algunos/as de esos otros/as) procuran introducirse en e intervenir su subjetividad para adecuarla a objetivos que no son los de ella, el resultado acaba siendo de todos modos la falta de paz (Rojo, 2009)

En definitiva, me atrevería a señalar que ese contexto de silenciamiento político en el que caen las orgánicas de mujeres en la

década del cincuenta, y que con lucidez Grínor Rojo observa metaforizarse en la insatisfacción permanente de la protagonista de María Nadie, se puede leer como la desilusión frente a un proyecto moderno que, en el caso de los sujetos femeninos, no trajo consigo la total igualdad y, de alguna manera u otra, terminó reafirmando para las mujeres los roles de género convencionales.

La mampara de Marta Brunet se publica en 1946, es decir, corresponde al periodo ascendente del movimiento de mujeres. Sin embargo, es posible observar en ella ciertos rasgos que responden tanto a este periodo todavía utópico para las demandas de igualdad femenina, como también características que vislumbran una escena menos entusiasta para la integración de la mujer en lo público, es decir, es una novela que anticipa su literatura posterior: menos optimista con las posibilidades que brinda al sujeto femenino la sociedad moderna. En tal sentido, La mampara se presenta como una novela que está a medio camino entre el contexto de cambios y apasionamientos políticos y la desazón posterior de la década del cincuenta.

En esta novela Brunet dispone un escenario narrativo centrado en cuatro diferentes individualidades femeninas, a través de las cuales se manifiestan las diversas experiencias que tienen las mujeres al enfrentarse a fenómenos propios de la ciudad moderna, tales como el consumo, las exigencias y abusos del mundo laboral, el arribismo y la necesidad de desarrollar una mayor autonomía. En este cronotopo la autora ahondará, especialmente, en los distintos modos que se le presentan a la mujer para integrarse en la arena pública. Todo lo cual le permite a Brunet desplegar una lectura –en códigos literarios– de las posibilidades que ofrece la esfera urbana moderna para el desarrollo del sujeto femenino.

La madre: las tribulaciones de la mujer doméstica moderna

La mampara nos relata la vida de una familia, compuesta sólo por mujeres: una madre viuda y sus dos jóvenes hijas que, después de la muerte del padre, han tenido que emigrar del campo a la ciudad. En la novela el nombre de la madre nunca es mencionado. Esta

indeterminación nominal que la caracteriza se corresponde a una figura que carece de individualidad; todo lo que se refiere a su persona está exclusivamente determinado por su función doméstica. La madre no se enamora, no tiene proyectos personales, no vive momentos de distracción y satisfacción. En definitiva, no desarrolla ninguna empresa que la distancie de sus tareas domésticas, las cuales son hechas con una precisión y eficiencia cronométrica. Todo el trabajo que hace la madre en el espacio privado está destinado a ser productivizado en el ámbito público por las hijas. Su trabajo abnegado permite que éstas tengan cada día un sueño reparador, una buena comida y ropa limpia para enfrentar de mejor forma una nueva jornada en el exterior. Es por ello que la madre se convierte en una pieza fundamental para la subsistencia del grupo.

A diferencia del pasado campesino, que le aseguraba una existencia protegida y aislada en lo doméstico, bajo la autoridad paterna, el presente urbano se le presenta como un cronotopo inapropiado para ella y su prole. Debido a esto la relación de la madre con la esfera urbana es tensa y problemática, lo que queda en evidencia cuando una de las hijas atrasa involuntariamente su regreso a casa después del trabajo, ocasionando con ello la angustia de la progenitora:

Los minutos parecen ir pesándole en el corazón, pequeñas lozas que se superponen hasta no dejarla respirar ¿Un retraso en el tranvía? ¿Y si fuera un accidente? Le entra en la carne un temblor de espanto: siente en alguna parte el estrépito de un choque, los gritos, los ayes. Les pasan por los ojos en un filme enloquecedor todas las fotografías de accidentes que la prensa publica. (Brunet, 1987: 43)

Este pavor que tiene la madre a la ciudad la inhabilita, paradojalmente, para cumplir a cabalidad sus funciones domésticas en este cronotopo moderno. En efecto, la esfera urbana le exige a la mujer tener cierto dominio del espacio público, a fin de realizar con eficiencia su buena labor en el espacio doméstico. Uno de los episodios más interesantes que escenifican esta inoperancia de la madre en lo público, y que termina afectando su trabajo en lo doméstico, es aquel que la muestra realizando las compras. A la

salida de su hogar, la madre contempla algo pasmada a otra mujer en labores similares a las suyas:

La mujer atravesaba delante de ella, perezosamente, deliberadamente arrastrando las alpargatas. Y sintió de súbito ganas de echarse a llorar, de sentarse en el umbral de una puerta, de relajarse en una postura cómoda, de ser como esa otra, una buena mujer que va y viene de compras, regateando el precio de cada cosa, metiendo los ojos por las puertas abiertas, saludando al vigilante […] ser una buena mujer y no una pobre mujer equilibrándose en los tacones, oprimida, siempre temerosa de perder un paquete (Brunet, 1987: 26)

A diferencia de la performance pública de la madre, la extraña se desenvuelve con total naturalidad en el espacio urbano, se toma el tiempo para disfrutarlo, para fisgonear a la gente y al interior de las casas, intercambiar ligerezas con aquellos que se cruzan en su camino; incluso su vestimenta da la holgura necesaria para que el cuerpo no sufra ninguna atadura que impida el movimiento. La madre, en cambio, para entrar a la escena callejera ha tenido que dejar sus cómodas vestimentas, y su propio caminar parece la eterna marcha de una penitente, siempre angustiada por algún hipotético robo, pérdida o accidente.

En la novela de Marta Brunet el rol doméstico de la mujer en la modernidad no se proyecta sólo en la esfera privada, sino también en el ejercicio consumista llevado a cabo fuera de las paredes del hogar. Nancy Fraser (1990: 68-69), quien estudia el rol que cumple la mujer en la economía oficial como consumidora, sostiene que mientras la actividad laboral remunerada está identificada con el varón, la tarea de adquirir productos en el mercado es una praxis vinculada a la mujer:

El consumo históricamente ha estado asociado al conjunto de actividades destinadas a la subsistencia cotidiana, a la prolongación natural de la vida de los individuos. En este sentido, al igual que otras obligaciones que demanda el cuerpo, tales como dormir,

comer, reproducirse, etc., el consumo aparece para el sentido común como una acción que no requiere de una elaboración intelectual más sofisticada, por lo cual se lo considera habitualmente como una actividad de menor valor dentro del conjunto de prácticas humanas[5]. Al no ser una tarea que signifique el uso de habilidades intelectuales, el consumo históricamente se ha identificado con comportamientos pasivos, emocionales y, por tanto, más propios de un carácter femenino que masculino.

En las sociedades modernas, el consumo, al igual que otras tareas vinculadas tradicionalmente a lo femenino, ha sido materia de discusión y regulación por parte de la esfera pública. Durante esta época las amas de casa reciben, a través de manuales de economía doméstica, consejos radiales de profesionales y notas periodísticas, una serie de recomendaciones e instrucciones básicas para el buen uso del presupuesto familiar, enseñándoseles a buscar adecuadamente y a seleccionar con criterio los productos de la canasta familiar y no incurrir en gastos suntuarios, amenaza siempre presente en una actividad articulada, por esencia, en los "deseos femeninos irracionales" despertados por las fantasías publicitarias que ofrece el mercado. Así, en los discursos públicos modernos surge una figura femenina consumista modélica, que lleva a cabo esta función sin sucumbir a sus instintos primarios y que compra de acuerdo a las urgencias del grupo familiar. La nueva mujer doméstica moderna se constituye, entonces, no como una compradora compulsiva, que adquiere todo lo que llama su atención, ni como la ignorante que no sabe qué productos son útiles para su hogar, ni como la ingenua que no reconoce los trucos de los comerciantes, sino como una mujer que se desplaza con habilidad y seguridad en medio de las ofertas de los escaparates.

Es precisamente este tipo femenino el que nos presenta Marta Brunet a través del personaje de la "buena mujer", quien, a diferencia de la atribulada progenitora, recorre despreocupadamente la calle regateando los precios. La "buena mujer" sale al ámbito público, pero no para apropiarse y hacer uso de las facultades más emancipadoras de aquél, pues su incorporación al mismo responde a una finalidad estrecha: comprar para mantener al grupo familiar. Vestida con la misma bata y pantuflas del quehacer diario hogareño y entablando breves e

insulsos intercambios lingüísticos con los transeúntes, la “buena mujer” no busca sobresalir ni visual ni intelectualmente del conjunto de la masa, por lo que jamás se posicionará activamente en la esfera ciudadana. En oposición a este modelo femenino, la madre es definida como una “pobre mujer”, es decir, aquélla que no logra habituarse al paseo consumista al que estaría obligada por sus quehaceres diarios. Su temor al espacio citadino, más el escaso presupuesto que dificulta su acceso al mercado, hacen que su incursión en lo público sea una labor tortuosa; un verdadero pasaje al infierno del que quiere escapar a como de lugar.

Es necesario señalar que la visión autorial no se inclina favorablemente por ninguna de estas dos formas de definir la identidad pública femenina. La madre, en el infructuoso trabajo de llegar a ser una “buena mujer”, se transforma en una figura agobiada: “sintió de súbito ganas de echarse a llorar” (Brunet, 1987: 26). Por otra parte, la “buena mujer” consumidora aparece representando una subjetividad exclusivamente doméstica, lo que le impide llegar a ser algo más que esa buena pero insignificante fémina envuelta en una bata y sin la menor importancia en el espacio ciudadano. Si hay un punto en común entre la “buena mujer” y la madre es que ninguna de las dos es una sujeto totalmente moderna en el sentido del desarrollo de una subjetividad crítica e independiente.

Ignacia Teresa y el trabajo femenino

Ignacia Teresa, hija mayor de la familia, es la única integrante del grupo que tiene un trabajo remunerado en el espacio público. Su jornada laboral como oficinista se inicia a tempranas horas y acaba al caer la tarde, cumpliendo así con una rutina que la aleja durante todo el día de su hogar y de los oportunos cuidados de la madre. La novela precisamente se abre con los preparativos matinales de la joven que se apresta a ir al trabajo. La narración en este punto nos introduce en un cuadro familiar compuesto por una energética, aunque no entusiasta, Ignacia Teresa que lleva a cabo todas las acciones previas a su salida de casa; la madre, que asiste presurosa

a la joven trabajadora y una hermana menor, Carmen, que sigue durmiendo, sin interesarse mayormente por los esfuerzos matutinos del resto. En esas primeras descripciones, Marta Brunet nos instala inmediatamente frente a los rasgos que definirán a sus tres protagonistas: la eficiencia y responsabilidad de Ignacia Teresa, el servilismo y la laboriosidad de la madre y, por último, la pereza y el egoísmo de Carmen. Pero este episodio no sólo nos introduce en los caracteres de las protagonistas, sino también nos expone lo dificultoso y traumático que es para la mujer el tener que cumplir cada día con sus obligaciones laborales:

El timbre del despertador abría un hoyo en su sueño, y por ese boquerón, trabajosamente, pasaba Ignacia Teresa a la vigilia del nuevo día. (Brunet, 1987: 19)

Bueno [dirá la joven al levantarse]. Y ese bueno, enérgico, echaba hacia abajo las protestas y el amargor, que iban a decir algo que ella, Ignacia Teresa, no quería decir. (Brunet, 1987: 20)

La incorporación diaria de Ignacia Teresa al mundo laboral y, por ende, al espacio público es experimentada por ésta como una acción de soterrada violencia, que interrumpe el estado de sosiego del sueño y la aleja de la protección que le brinda el seno materno. Por otra parte, el cronotopo público aparece para la joven como un orden mecánico, estructurado en tiempos y tareas precisas e imperiosas. Esta imagen de relojería impersonal y distante que adquiere la esfera urbana se ve representada metonímicamente en la figura del tranvía y su monótono y cronometrado movimiento: “Tran... vía... Tran... vía... –ajustaba el paso al ritmo de esas sílabas” (Brunet, 1987: 23).

Ignacia Teresa asume su rutina diaria con tristeza y resignación. La palabra “bueno”, con la que inicia cada mañana sus preparativos para salir de casa, da cuenta de una entrega sin resistencias, parecida a la que manifiesta la madre al tener que asumir sus obligaciones domésticas dentro y fuera del hogar. Esta actitud de amargo estoicismo que define a la joven trabajadora está directamente determinada por el tipo de experiencia pública con la que ella se enfrenta a diario. Ignacia Teresa debe desenvolverse en una ciudad competitiva, despersonalizada, totalmente desinteresada de las angustias y carencias de ella y los suyos. En este contexto, el

mundo laboral aparece como el epítome de la indiferencia y la explotación a los sujetos. La joven protagonista debe lidiar con bajos sueldos, extensas jornadas laborales y tratos abusivos de sus empleadores. Uno de los episodios más representativos de la frialdad que caracteriza la actividad laboral es aquel que nos describe la relación de Ignacia Teresa con sus jefes:

El gerente está al borde del escritorio, mar de papeles en que dos secretarios se afanan por hallar el pez esquivo de un dato. Ella espera con la bandeja en las manos.

Déjela ahí.

Otra voz añade:

–Gracias.

La voz primera ordena acuciosa:

–Espere, no se vaya.

Las tres cabezas se inclinan. Se oye tan sólo rozarse los papeles.

Hasta que alguien exclama:

–Aquí está. Vea...

Hablan los tres a un tiempo. Luego el gerente ordena:

–Inmediatamente haga el telegrama. Aquí mismo, en mi má quina.

Un teclear rítmico. El rodar del papel y un silencio. Los tres hombres hablan de nuevo, aproximados por la ansiedad de la búsqueda, contentos del éxito. (Brunet, 1987: 36-37)

Los varones que dirigen la oficina no son descritos de manera individual. El gerente y los dos secretarios carecen de nombres. El narrador sólo evidencia sus cargos, es decir, las funciones que los

sitúan en un rango dentro del jerárquico organigrama de la empresa. Asimismo, este cronotopo laboral se presenta como una instancia social de comunicación restringida, en donde la palabra opera como un dispositivo de mando que busca comunicar órdenes precisas a los subalternos. No existe en este uso del lenguaje una dimensión dialógica que permita, en la confluencia de diversos discursos, la formación y el desarrollo de una opinión pública crítica. En otras palabras, y apropiándonos de las reflexiones de J. Habermas, estamos frente a un esfera comunicativa sostenida en una utilización instrumental de la razón, puesto que la reflexión racional está operando teleológicamente bajo un enfoque exclusivamente pragmático. En este contexto comunicativo, todo discurso que obedezca a parámetros críticos distintos a los de una racionalidad instrumental será marginado, como por ejemplo aquellos sostenidos en raciocinios independientes, abiertos a la indagación y proposición de ideas nuevas no atadas necesariamente a fines pragmáticos.

En base a lo expuesto, la representación del gerente y los secretarios como un conjunto de voces que carecen de individualidad cobra especial sentido. En efecto, en un contexto comunicativo en donde la interacción está modelada coercitivamente en función de resultados específicos, la posibilidad de que emerja y se desarrolle una subjetividad reflexiva e independiente es nula. En La mampara, entonces, las causas que impiden que la mujer se constituya como una sujeto moderna en el espacio público son de dos tipos: por una parte, la imposición de valores y pautas de conductas domésticas en el ámbito público (tal como se observaba en la figura de la madre y la “buena mujer”), lo que limita las capacidades creativas e intelectuales de las mujeres en beneficio de la realización eficiente de tareas destinadas al mantenimiento del grupo familiar como, por ejemplo, el consumo; por otra parte, la existencia de espacios públicos de interacción social que norman y restringen el ejercicio libre de la razón para potenciar sólo aquellas capacidades reflexivas de índole instrumental.

De acuerdo a lo anterior, si la madre estructurada en una constitución identitaria doméstica era incapaz de desarrollarse como sujeto moderno en la esfera ciudadana, la hija, aunque libre de las tareas domésticas, tampoco puede constituirse como una

individualidad moderna en el mundo público laboral, puesto que éste impide el desarrollo independiente de la reflexión y sólo permite las habilidades que son pertinentes para la producción económica.

Es importante destacar que Marta Brunet no está sugiriendo el retorno a un orden valórico tradicional y el regreso de la mujer a roles domésticos. Por el contrario, la escritora chilena, a través de la desgraciada inserción laboral y urbana de sus protagonistas, evidencia la imposibilidad de que la mujer se incorpore plenamente en cuanto sujeto moderno a lo público si éste no ofrece esferas de interacción ciudadana que potencien la autonomía y la igualdad de los individuos. En la perspectiva valórica que propone indirectamente la autora, una esfera pública que no logra constituir en plenitud los parámetros epistémicos de la modernidad, no entrega estímulos a las mujeres para que abandonen el modelo doméstico como forma exclusiva de constituir la identidad femenina.

Carmen o el febril sueño del ascenso social

Carmen, la hija menor, representa los antivalores en relación a los principios de abnegación y entrega que encarnan Ignacia Teresa y su madre. Carmen es egoísta, frívola y ociosa. No estudia, tampoco trabaja y pasa gran parte de su tiempo entre amigos, fiestas y durmiendo hasta altas horas del día, mientras la madre y la hermana mayor abren cada madrugada con sus respectivas labores. Asimismo, Carmen se constituye como una figura disociadora que rompe las reglas de convivencia con sus provocaciones y sus altanerías, desoyendo consejos y haciendo cada vez más difícil la armonía interna.

La acción desestabilizadora que lleva a cabo Carmen en su organización familiar se produce por su decisión de anteponer sus pretensiones individuales sobre los intereses colectivos, en un contexto de penurias materiales que exige precisamente la solidaridad de todas las integrantes para asegurar la sobrevivencia

del grupo. Para Carmen, el único objetivo que justifica el tener que levantarse y gastar sus energías diarias es el mantener, a cualquier precio, sus redes sociales con la alta burguesía urbana. Los anhelos arribistas de la joven la llevan a engañar y a manipular a los suyos, todo lo cual le permite proyectar la ilusión de un estatus social muy distante de su realidad marcada por las carencias económicas.

Carmen no se amolda a las pautas de la domesticidad femenina asignadas a su sexo género. En tal sentido ella, establece una clara distancia con la madre y la hermana. Mientras estas últimas están centradas en subsistir en un medio urbano con el que no se identifican y del que felices huirían si pudieran, Carmen aparentemente desea todo lo contrario: integrarse a ciertos núcleos urbanos relacionados con la burguesía acomodada.

Sin embargo, al final de la novela, Carmen evidencia un aspecto interesante de su personalidad. Luego de una fiesta en la casa de una de sus amigas adineradas, termina borracha mientras uno de los asistentes intenta propasarse con ella. En la última imagen, Carmen aparece sentada en el suelo de su casa, incapaz de levantarse y con los ojos cristalizados en lágrimas. En ese momento, la enunciación, sostenida por un narrador omnisciente y ajeno al mundo diegético, se sitúa desde la perspectiva de la joven. Esta operación narrativa permite que sepamos, a través de la propia Carmen, qué significa para ella el tener que asumir, en el mundo público, una identidad social que no le pertenece:

Nadie conoce –ni debe conocer– sus pocas ganas de salir a veces. Su deseo de quedarse en casa, largamente tendida en la cama, oyendo a la madre trajinar, mirando el juego del gato, liada a sus propios pensamientos. […] Pero hay que vestirse, mover el telar de llamadas telefónicas, si es que no existe un previo convite [...] Batallar por una invitación, por un obsequio. Estar en todas partes, ser la infaltable invitada a todas las recepciones, poder comentar el último estreno, la exposición recientemente inaugurada, el baile de las debutantes, el paseo en yate, el casamiento aristocrático, y el velorio del anciano prócer. ¡Cuánto cuesta todo esto! (Brunet, 1987: 84-85)

La enunciación articulada desde la conciencia de Carmen, deja ver que ésta no disfruta a cabalidad de su incursión en el espacio público y que, por el contrario, tal incorporación es una estrategia social, asumida más como un sacrifico necesario que como un placer. En este sentido, el párrafo citado nos hace una revelación sorprendente, puesto que desconstruye la imagen de Carmen, que hasta ese momento la novela había entregado, exhibiendo a una mujer que está muy lejos de la inconciencia frívola y que está más cerca de la actitud de su hermana y madre, quienes experimentan su incursión pública como una obligación repleta de desengaños y amarguras. De este modo, la que parecía establecer una clara diferencia frente al resto de los personajes femeninos, termina reproduciendo las mismas prácticas y angustias de éstos: obligada a salir de su casa para subsistir, pero en el fondo deseando quedarse bajo la protección del ámbito familiar.

Nina: la utópica integración femenina

La novela de Marta Brunet, sin embargo, no se limita a mostrar una representación fatalista de la inserción de la mujer en los diversos circuitos urbanos. La presencia de un cuarto personaje femenino, Nina, abre la posibilidad a una nueva manera de constituir el género femenino en lo público. Nina es una joven universitaria, independiente y crítica respecto del orden familiar y social. A diferencia de su hermana gemela, Tel, y de la amiga de esta última, Carmen, Nina encarna a una joven dueña de sí y con un alto compromiso social. El narrador, instalándose en la perspectiva de la madre de Nina, nos entrega la siguiente imagen de la joven:

cada vez más afligida con esta hija empecinada en discutir, en buscar el sentido, el fondo, la verdad de las cosas, definiéndolo todo, metiéndolo en casillero, desesperando a la familia [...] combativa, sublevada, díscola, imposible de adaptar al medio en

que cada vez se enquistan más sólidamente, gracias al trabajo del padre, a su buen éxito; a la preocupación de ella para que las chicas se eduquen en los mejores –más caros– colegios, y se relacionen, y reciban a sus amigas, y así se llega al matrimonio de Margarita con Tolín, que es como emparentarse de golpe con toda la vieja aristocracia criolla...Y ahora que todo parece la materialización de un plácido sueño, esta chica es el reactivo, el poso amargo que nadie soporta. (Brunet, 1987: 66-67)

La familia a la que pertenece Nina, a diferencia de la de Carmen, es parte de la burguesía acomodada de la ciudad. El clan familiar, después de grandes esfuerzos, logró alcanzar el éxito económico con la pequeña industria de medias de nylon del padre, por lo que ellos pueden vivir en la abundancia, haciendo ostentación de ciertos lujos. En este núcleo burgués surge la figura de Nina, una chica vestida de modo deportivo, que valora su intimidad, que gusta de juntarse con sus amigos universitarios y discutir con ellos diversos temas. Nina problematiza los modelos tradicionales de género femenino asociados a la pasividad doméstica, como asimismo la incorporación parcial de la mujer en lo público a partir de su anulación crítica. En este sentido, ella opera dentro del tejido ideológico que nos propone la novela como un modelo de lo femenino moderno más apropiado que el que representan el resto de las protagonistas.

La crítica que encarna Nina no se queda en un plano simbólico, puesto que es ella quien en la novela realiza los cuestionamientos más duros al apoyo que presta su propia familia a la frivolidad de Carmen:

–¿Pero no ves que estás ayudando a deformarla, a mantenerla en un falso medio? ¿Que esta chica como su hermana debe trabajar, y no pasarse la vida de casa en casa, esperando que aquí la inviten a almorzar y allá a cenar, que aquí le regalen unos zapatos y más allá un vestido? ¿No ves que es fomentar un parásito? (Brunet, 1987: 67)

Con el personaje de Nina, Marta Brunet propone los dos soportes centrales en los que debería descansar la incorporación de la mujer en el tejido urbano. El primero de ellos, y tal vez más importante, la educación. Nina es capaz de hacer una reflexión crítica sobre su medio porque, ha tenido la oportunidad de recibir una educación privilegiada. El otro soporte que Nina expresa explícitamente como fundamental para la inserción pública femenina es el trabajo remunerado. Si bien la línea en la que menciona dicha actividad es parte de su crítica a la holgazanería y el arribismo de Carmen, se sobreentiende que en la concepción moderna de lo femenino que Nina representa, la mujer puede y debe estar preparada para tener los mismos derechos y responsabilidades públicas que los varones.

Brunet se inclina positivamente por los cambios modernos que desencializan los roles domésticos para el género femenino y que obligan, y estimulan, a las mujeres a buscar nuevas formas de construirse en el ámbito público. Al mismo tiempo, entiende que la mujer debe desempeñar un papel activo en la esfera urbana, que necesariamente pasa por una previa preparación educacional y un ámbito laboral que entregue condiciones adecuadas para el desarrollo profesional de las mujeres. Si el contexto público no ofrece estas oportunidades, o las ofrece de modo limitado, se corre el riesgo de adoptar mecanismos distorsionados de integración, que no corresponden a la imagen de un sujeto moderno autónomo y crítico que ocupa responsable y productivamente la esfera ciudadana. De acuerdo con esto, Nina alegoriza el ideal de la identidad femenina moderna. Ella representa la “nueva mujer”, poseedora de las características que debería adoptar la sujeto en la esfera social burguesa: independiente, crítica, educada, transgresora y activa. Nada en la descripción que de ella nos hace el narrador se destaca como un antivalor sino, por el contrario, la voz de Nina es la que introduce en el mundo de los personajes los cuestionamientos que la misma enunciación sugería como, por ejemplo, cuando la universitaria critica la actitud arribista de Carmen, coincidiendo totalmente con la descripción que el narrador previamente había entregado sobre esta última.

La interrogante que surge es por qué Marta Brunet decide inscribir

una figura femenina con estas características en el marco social de la alta burguesía y no en un grupo familiar de clase media baja, como el que representa la familia de Carmen. En otras palabras, por qué la voz crítica femenina moderna no surge en el entorno modesto de las tres mujeres que son el centro del relato y sí aparece en una familia rica, pero secundaria, dentro de la novela. La respuesta esta dada por los diseños cronotópicos que elabora la autora. En La mampara, la relación entre los personajes y sus espacios sociales está determinada por lógicas causales. En este marco, Nina no puede ser fruto de la casualidad puesto que una figura femenina como ella sólo puede nacer en un medio social que brinde los necesarios medios materiales y culturales que posibilitan el desarrollo de una conciencia crítica e independiente. No es extraño que en el párrafo citado anteriormente, en el que se describe a Nina a través de la perspectiva de la madre, el narrador haga especial hincapié en la educación pagada que recibió la joven. Con esa línea se evidencia con claridad el origen de la inquietud crítica de que hace gala la protagonista. En la modesta familia de Carmen, Nina jamás habría podido recibir esa formación ni menos ser enviada a la universidad; por el contrario, habría tenido que dejar de lado sus intereses académicos para buscar un trabajo con el cual subsistir, tal como lo hacía cada día Ignacia Teresa.

Lo anterior no significa que Brunet configure cronotopos en donde todos los eventos obedezcan a lógicas mecánicas de causas y efectos precisos y, por lo mismo, absolutamente predecibles. En La mampara, un contexto familiar acomodado no garantiza totalmente la aparición de individuos críticos y autónomos, como tampoco un entorno familiar modesto asegura el desarrollo de perfiles arribistas. Esto queda en evidencia al comparar las diferencias entre las hermanas Nina y Tel, quienes, si bien han sido criadas en la abundancia económica, terminan desarrollando características contrapuestas. Diferencias similares se observan en las hermanas Carmen e Ignacia Teresa, quienes, a pesar de tener una historia de precariedades comunes, asumen subjetividades totalmente opuestas. Marta Brunet no articula, entonces, un mundo regido por leyes deterministas; por el contrario, configura un tejido de relaciones sociales en donde queda en evidencia que, bajo ciertas condiciones simbólicas y materiales, hay más posibilidades de que surja una subjetividad como la de Nina y en otras, como la de Ignacia Teresa.

En definitiva, La mampara se nos presenta como un mapa de las opciones identitarias que pueden asumir las mujeres en determinadas condiciones materiales y políticas en el contexto del desarrollo urbano moderno. El sello de una época, todavía entusiasta con las posibilidades que se le ofrecen en este espacio de transformaciones a las mujeres, está de alguna manera representado por Nina. Es ella quien simboliza un replanteamiento en el género femenino que pasa tanto por la problematización de los roles domésticos y el cuestionamiento a formas distorsionadas, o alejadas de la conciencia crítica moderna, que pueda incorporar la mujer en el ámbito público. Al respecto, Brunet nos brinda un cronotopo moderno bastante complejo, en donde se observa con claridad las limitaciones y dificultades que encuentra el sujeto femenino para constituir una individualidad autónoma y capaz de desarrollase en términos intelectuales y políticos. La modernidad, que articula literariamente Brunet, visualiza las aporías en la materialización de este proyecto de transformación y democratización social, en tal sentido nos anticipa el clima de desencanto que envolverá a la futura protagonista de María nadie. Así, nada está más lejana a María López que la voluntad contestataria y aguerrida de Nina, pero nada estará más cercana a ella que la amargura y la desilusión de Ignacia Teresa.

* * *

Referencias bibliográficas

Alone. “La querella del criollismo. Montaña adentro”. En: Revista Zig-Zag, 2572, 1954: 29

——. “Prólogo”. En: Marta Brunet. Obras Completas. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963.

Brunet, Marta. La mampara. Santiago de Chile: universitaria, 1987.

Diz, Tania. “Los roles de género en un Ensayo de jorge Simmel o acerca de qué somos las mujeres”. En: Zona Franca, 14, 2005: 47.

Fraser, Nancy, “¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión de género”. En: Seyla Benhabib y Drucilla Cornella (comp.), Teoría feminista y teoría crítica. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, 1990.

García Canclini, Néstor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo, 1995.

Habermas, Jürgen. Teoría de la acción comunicativa I. Madrid: Taurus, 2001.

Kirkwood, Julieta. Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.

López, Berta. “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet”. En: Acta Literaria N° 24, 1999: 41-53.

——. Órbita de Marta Brunet. Concepción: Ediciones universidad de Concepción, 1997.

Oelker, Dieter. “El imaginismo en Chile”. En: Acta Literaria, N° 9, 1984: 75-91.

Oyarzún, Kemy. “Género y canon: la escritura de Marta Brunet”. En: Cyberthumanitatis. N° 14, Revista electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la universidad de Chile. http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html, 2000.

Rama, Ángel. “Literatura y cultura”. En: Transculturación narrativa en América Latina. Montevideo: Arca Editorial, 1989: 11-56.

Rojo, Grínor. “María Nadie: Apuntes”. 2009.

[1] Este artículo es parte de los proyecto DI, SOC 06/23-2 y DI, SOC 07/16-2 de la Universidad de Chile.

[2] En relación a la historia de la recepción crítica de Marta Brunet ver Berta López, 1999; 1997.

[3] En su libro de cuentos Raíz del sueño (1949) los rasgos vanguardistas dejan de ser una sutil insinuación, expresándose con total claridad a través de atmósferas oníricas y espacios y personajes ambiguos. Este es el caso de “Encrucijada de ausencias”, uno de los relatos que componen el libro, en el que se puede observar cómo las deudas estéticas provienen más de La última niebla de María Luisa Bombal que de cualquier obra de Mariano Latorre.

[4] Coincido plenamente con el enfoque crítico de Ángel Rama (1989) quien, al analizar las vanguardias latinoamericanas observa su nacimiento no sólo en el marco de las influencias de formas estéticas metropolitanas, sino en el contexto de una época en que las clases medias, con un mayor protagonismo en el ámbito público, cuestionan los anteriores modos de representación y evidencian la necesidad de romper con las estructuras simbólicas que hasta ese momento daban cuenta de la nación.

[5] Al respecto Néstor García Canclini señala que: “En el lenguaje ordinario, consumir suele asociarse a gastos inútiles y compulsiones irracionales. Esta descalificación moral e intelectual se apoya en otras lugares comunes acerca de la omnipotencia de los medios masivos, que incitarían a las masas a avorazarse irreflexivamente sobre los bienes” (1995: 57).

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

(Facultad de Letras / Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile)

Las poetas y la ciudad de Santiago en la posdictadura chilena (1989-2006)

[1]

La tríada ciudad, modernidad y mujer se inició en términos poéticos con la escritura de las mujeres de la década del 80. Pienso fundamentalmente en Vía pública (1983) y Filiaciones (1986) de Eugenia Brito; en Contraproyecto (1985) de Carla Grandi, en Huellas de siglo (1986) de Carmen Berenguer, en La bandera de Chile (1987) de Elvira Hernández, en Este lujo de ser (1986) de Marina Arrate y en Piedras rodantes (1988) de Malú Urriola[2], entre otras[3]. Las representaciones de estas poetas tienen en común el empleo de una táctica, adoptar un rol femenino reconocible que permite la andada. En el caso de Brito, la figura central ficcionaliza un alter ego de la Virgen, que rescata los privilegios del modelo materno mariano y potencia la figura de la madre como subterfugio para andar sola en la calle y exigir lo debido[4]. Carla Grandi ocupa el modelo de la testigo que hace de su diferencia sexo-genérica la posibilidad de hablar de un hombre caído, asesinado, cuyo cuerpo tirado en la calle "provee tejidos/ al cuerpo naciente de la gran ciudad" (116). En Grandi, el asesinato se representa como motor de la ciudad y se le signa como práctica masculina observada por un ojo femenino aterrorizado. La mujer creada por Grandi está en la casa, pero interesada en lo que ocurre en la calle. Por su parte, Berenguer recurre a la figura de la acompañante, de un subversivo, para recorrer la ciudad y con esa mirada transeúnte efectuar una

crítica al neoliberalismo. El personaje femenino creado por Marina Arrate recorre también la ciudad, pero para ello necesita realizar una transformación sobre sí misma. El escenario degradado, compuesto por "parejas que copulan en el Santa Lucía" (15), la impulsa a usar el maquillaje femenino como disfraz para contrarrestar la violencia: "Se desliza el pincel preciso/ sobre las pestañas del párpado superior/ Desde el lagrimal gentil hasta el vértice/ una línea oscura se extiende más allá" (8). En esa nueva condición, donde el maquillaje retoma su condición bélica, ella, la femme fatale, se atreve a recorrer la ciudad: "Iré hasta tu casa/ a un caimán le abrirás la puerta" (16). Hasta aquí, podemos observar cómo las poetas que publican durante la dictadura crean sujetos femeninos que representan y se apoderan de la calle a través de diversas estrategias que van desde el modelo mariano hasta la femme fatale.

No podemos olvidar en este recorrido a Elvira Hernández, otra poeta que comienza a publicar durante la dictadura, y que posiciona también a las mujeres en la calle. El poemario La bandera de Chile recrea la toma de terrenos ocurrida el 22 de julio de 1980 en Santiago, en unos terrenos de la población La Bandera. La voz lírica va describiendo los lugares diversos donde habita la bandera, en el estadio nacional, en los regimientos, y en los museos, entre otros, para llegar a disputar el uso del emblema en esos sitios y proponer como lugar de total significancia, el peladero donde se realiza la ocupación ilegal de terrenos. El poemario trabaja sobre la armonía entre el izar la bandera y desplegar el lenguaje, y entre arriar la bandera y retirar el lenguaje. La bandera es izada por los que "no tienen no tienen no son" (10), pero que alcanzan su derecho a ser y a habitar a través del gesto de la toma del emblema nacional. Los personajes femeninos lideran la toma de terreno. Si la dictadura creó la imagen de una mujer dócil, al cuidado de su familia en la privacidad de su hogar; en Elvira Hernández, las mujeres salen a la calle, justamente para reclamar su casa y así poder cuidar a sus hijos. La nación y su símbolo, la bandera, ya no pertenecen al estadio y al regimiento, sino a las mujeres. De esta forma, Elvira Hernández poetiza las mujeres en la calle y las ubica como efectivas representantes de la nación.

Un año antes de la caída de la dictadura, Malú Urriola se am-para

en la ficción de la poeta borracha para deambular por una ciudad deteriorada. Vaga sin rumbo como una piedra rodante, con un aire despectivo, como los gatos[5]. Estos roles tácticos de la madre, la testigo, la acompañante y la poeta borracha están volcados en una escritura mayoritariamente vanguardista[6]. Es decir, se da una tensión entre el uso de un lenguaje experimental y la adopción de figuras femeninas tradicionales para representar a las mujeres en la ciudad. Esta tensión puede explicarse por la situación de recluidas en el espacio doméstico que vivieron las mujeres en dictadura y por la aún incipiente representación poética de mujeres en la vida pública. A pesar de ello, en todas estas escrituras la mujer está en la calle, apropiándose de ella y transformando la ciudad en un territorio que les pertenece. Las poetas que publican dentro de la Transición, continúan apropiándose de la ciudad, primero efectuando un paseo marginal, por ejemplo, rutas prostibularias, poblaciones y paraderos degradados de micros y también cambiando el archivo desde el cual se mira la ciudad, optando por reforzar las historias familiares que explican que las mujeres hemos estado participando habitualmente del espacio público. Veamos cómo se va produciendo este recorrido.

Las ciudades de la transición

Entre los textos que recrean la urbe de la Transición (19902006[7]), he elegido para comentar los poemarios Santiago Waria (1992) de Elvira Hernández, Hija de Perra (1998) de Malú Urriola y Uranio (1999) de Marina Arrate, todas escritoras que comenzaron a publicar durante la dictadura militar. Pero he integrado también, autoras cuyos primeros libros se publican a partir de 1989, esto es, posdictadura, entre ellas he seleccionado los textos Job (2003) de Nadia Prado, Gran Avenida (2004) de Gladys González y Ciudad lucía (2006) de Paula Ilabaca. Estos poemas de la Transición sitúan la presencia femenina en la ciudad a través de figuras del siglo XIX: la prostituta, la histérica y la retrasada mental, algunos de las cuales venían elaborándose desde la producción poética de los 80, solo que ahora ya no son tan solo posiciones tácticas para rebatir el sentido del horror que proponía la dictadura, sino que funcionan como

interpretaciones cuestionadoras de la democratización en el campo de las artes y de los proyectos de renovación urbana propuestos por la Transición. Santiago Waria es el libro que inicia la representación de la ciudad de la transición.

La ciudad, estilo callampero y bursátil

En Santiago Waria (1992), la metrópoli se mueve entre, cito, el "estilo callampero y bursátil" (45). A veces son dos polos separados, pero en otras escenas representadas, como la del campo cultural, lo callampero y el mercado coinciden. Santiago Waria es la visión del fracaso de los cambios urbanos promovidos por la transición desde la perspectiva de varias hablantes femeninas: la prostituta, la pobladora, la componedora de huesos (42) y "yo, Elvira Hernández" (46), la escritora. Las diversas remodelaciones urbanas son citadas en su efecto vacuo. Veamos algunos ejemplos, La Estación Mapocho, antigua Estación de trenes construida para el Centenario de la República (1912), remodelada durante el gobierno de Patricio Aylwin (1991-1994) y reabierta como Centro Cultural es un hecho insulso en la visión de Elvira Hernández: "La Estación Mapocho abre sus puertas/ a la nada/ Para ustedes que creen estar viajando/ solo queda desembarcar" (13). Elvira Hernández contrapone el dinamismo de los proyectos modernizadores que impulsaron la construcción de trenes en Chile con la inmovilidad del proyecto concertacionista. Para la poeta, el ideario de la Concertación está dirigido por el dinero, entonces produce un movimiento que no es el tren, hacia un destino, sino un desplazamiento que se inicia y termina en el mismo punto, una suerte de movimiento sin avance que es representado a través de la figura del carrusel: "súbete te moverá el carrusel/ serás la payasa más movida/ la del billete verde" (12). Mediante la metáfora del carrusel, se ironiza la alianza con el neoliberalismo de la transición y la subida rápida que significó la ocupación de puestos gubernamentales. La transición es mareante, confunde como un carrusel.

En el poemario, Elvira Hernández ve el gesto de borrar el pasado en la remodelación urbana emprendida por la concertación. Otro

ejemplo, el Parque los Reyes, construido donde antes había un baldío con basuras y escombros, es, para una de las voces poéticas, el sitio que le recuerda el lugar de un asesinato. Mientras la Concertación recalcó la belleza de este parque, alojado a un costado del río Mapocho, e inaugurado por el príncipe Felipe de Asturias[8], esta voz recuerda el final del Parque. El sitio corresponde al Puente Bulnes, donde fue asesinado el cura español Joan Alsina el 19 de septiembre de 1973. La voz creada por Hernández sí tiene memoria:

No puedo ser otra que la pensativa del Patio de los

Callados, la llorosa del Parque de los Reyes,

[…] que camina con una araña en el ojal

la sombra

que se pegó al hombre que dobló la esquina

y duele su cuello guillotinado (14).

La memoria de la hablante tiene claves de época, ejemplo, "Jecar vive" (39). Quienes crecimos en dictadura sabemos que se refiere a Jécar Neghme Cristi, dirigente y vocero del MIR asesinado el 4 de septiembre de 1989 en calle Bulnes. La concertación funciona como: "Empresa de Demoliciones TIEMPO/ siempre cerca de usted" (17). La ciudad es un espacio extranjero, un waria, para esta hablante básica, incluso su lengua es extranjera, por ello diseña una letra del alfabeto[9] como título para cada poema.

El proyecto urbanizador de la Concertación es leído por Elvira Hernández como un ejercicio de borramiento de memoria y una mascarada que no exorciza la marginalidad de la ciudad, formada por aquellos sujetos a los que no los mueve el carrusel. Son los que ocupan el Cerro Santa Lucía como un lugar de descanso, para refrescarse, para orinar o para trabajar como la prostituta, estos son los personajes que hablan en "Fuente Neptuno":

Esto es peor que cruzar la Avenida Cardenal Caro/ (…)/ No se respira el salobre mar sino amoníaco puro. Amén del monóxido y el hollín por mil. (…) Los príncipes del peñascazo se quedarán en las laderas salivando un pito. Las reinas de la noche pasarán derecho al fornicatorio. Los caminos yacen atestados y el cerro se mueve como un pulpo (18).

Estos personajes marginales conforman el Santiago Waria. Esta es la corte de Neptuno, integrada por grupos donde no han llegado los programas de la concertación. Los personajes de Santiago Waria se representan la transición como una derrota que se evidencia en la forma de ocupar la ciudad. Un personaje dice: "Se perdieron 20 años de nuestras vidas. Fue una lotería arreglada. Nunca supimos cómo se conquistaban las ganancias ni que la vida fuese tan loca. […] Somos ambulantes, callejeros, con veinte años muertos a nuestras espaldas" (22). Este grupo no ha gozado de las renovaciones urbanas. Por esto, ellos experimentan sus poblaciones como sitios cercados por circunvalaciones y autopistas, viviendo un contraste entre el polvo de sus calles y la modernidad de la autopista: "los chiquillos juegan a la pelota/ apatotados refriegan el maicillo/ […]/ en el sentido contrario al de los autos/ que lentamente toman la rotonda/ pateando basuras-piedras/ […] escupiendo el alto cielo" (21). El conjunto de marginados está compuesto por diversos personajes, la pobladora, la prostituta o la artista desplazada. Esta última hace coincidir el espacio de los malls con la clase emergente y con el arte que fue homenajeado durante la transición: "La Escena Avanzada ha sido vista en el Mall La Florida" (47). Su relativa exclusión, la hace adquirir la condición fantasmal que asocia a los grupo de marginados: "como brazos y piernas entumidas/ como alguna muñeca descabezada/ […] como ese revoltijo del Patio 29/ como el vaivén grisáceo que se arrastra/ caminamos por Santiago" (27). Las subjetividades borradas por la dictadura siguen siendo excluidas en la Concertación. Por esta condición de desplazados, la voz iguala democracia a 'water': "muros de la democracia nuestros públicos/ doble vecé" (44), democracia es "estilo callampero y bursátil" (45). Elvira Hernández

discute el lugar de la memoria en la ciudad y los intereses de las mujeres y de las artistas en la nueva comunidad democrática.

Esta ciudad se detuvo

En Hija de Perra (1998), la voz describe la capital de Chile así: “Si vieras Santiago no lo reconocerías, es pura amnesia de extremo a extremo, una herida que supura por dentro, una herida que se parece a la herida de mi lomo” (63). La ciudad y la hablante sufren el trauma de presenciar la muerte injusta. La hablante es testigo de la muerte de su madre por golpes a manos de su amante, como la ciudad lo es de los ejecutados de la dictadura. Pero la hablante sale de esa amnesia gracias a la escritura, mientras la ciudad permanece como si estuviese muerta.

La hablante logra explicitar el origen de su herida y con ello comienza a elaborar su pasado. La ‘herida en el lomo’ fue causada por la frase ‘hija de perra’, proferida por el asesino de su madre y que permanece incrustada en el cuerpo de la hablante. Ella intenta emanciparse de esa frase, creando su propia escritura, pero no completa la liberación, porque vuelve a aparecer desde ella misma. La sujeto se autodenomina ‘perra’ para castigarse por la imposibilidad de olvidar a la amada que la ha abandonado. De hecho, el poemario es un discurso, que ella dirige a ese tú amado y perdido, con el fin de explicar su adopción por la escritura por sobre todas las cosas. La escritura le permite sobrevivir: “las palabras me pierden, me llevan lejos” (20). Pero la escritura es también su enemiga. Ella describe el lenguaje como hostilidad hacia su cuerpo: “esta mano que escribe sería capaz de matarme…. me raja entera, no escribe sino para eso, para arrancarme de mi cuerpo” (23). El brazo le ordena escribir para tapar la frase insultante proferida por ese hombre asesino. Lejos de esta posibilidad de sanación está la ciudad, pues rehúsa encontrarse con su historia: “porque esta ciudad se detuvo antes que llegáramos yo y mi brazo, es la ciudad sombría ya no se desempaña, esta ciudad es inalterable, esta ciudad quisiese ser rubia, esta ciudad quisiese beber whisky cuando se muere de hambre” (24). La ciudad se

traiciona en pos de la modernidad.

La escritora provinciana descree del porvenir estrellado que promete la urbe:

Te acuerdas cuando me llevaste a ver Santiago explotar de luces, era de madrugada y desempañé el vidrio con una mueca, un tonto y desesperado gesto de la mano y pensé en mi madre cuando Santiago apareció nítido, lleno de luces, silencioso, como un deshojado y promiscuo montón de estrellas de 40 watts (42).

Los 40 watts son una sátira al escaso brillo de las estrellas santiaguinas, esos "que creen se harán famosos" (42). Santiago es un espejismo que la sujeto desempaña rápidamente. La metrópolis chilena desilusiona, porque ya no puede cumplir las promesas de progreso propias de cada urbe. Sus proyectos de desarrollo son ilusorios. La metrópoli no puede progresar porque está enferma. La patología es la incapacidad de mirar su pasado, que ha quedado encriptado: "porque esta ciudad se detuvo" (29). La ciudad está detenida en su trauma.

Con tedio por esta ciudad que no le ofrece futuro y una desilusión amorosa a cuestas, la voz concibe a Santiago como un lugar de políticas cortesanas: "la muerte es como Santiago y cuando digo Santiago sabes que hablo porque alguien inventó la nada" (65). Esta nada es el colonialismo y la política del favor elaborada en la metáfora de "sus ojos pajes desesperados de fama, de una fama gris de estrella de cinematógrafo de barrio" (29). Para José Luis Romero, las ciudades latinoamericanas coloniales funcionaban como una corte, donde cada habitante aceptaba ocupar un puesto en una "sociedad severamente jerarquizada que presidía un monarca o un gran señor, de la que recibía la seguridad del respeto a su dignidad y su decoro y, además la posibilidad de la merced, para cuya obtención no era denigrante el ruego sumiso. […] El ámbito de esa sociedad era la corte, ceremoniosa, esclava de una etiqueta rígida, severa en las for-mas pero minada por el juego de las intrigas y los apetitos, agitada siempre por la esperanza de

alcanzar el favor real o el temor de perderlo" (Romero, 2001: 115). Urriola representa Santiago falto de modernidad, con rasgos de ciudad colonial.

En la ciudad cortesana y amnésica, la escritura se presenta como un ejercicio pulsional, inevitable y contra la corriente, la hablante describe la escritura como un ejercicio inútil, que se hace con la mano, pero ocupando el brazo para tapar el ver y escuchar la mediocridad de la escena cultural: "si este brazo no fuere fuerte nos habrían arrancado medio pedazo, pero a mi brazo nada de esto lo derrumba porque mi brazo es ciego, mi brazo es sordo, mi brazo sólo escucha la sangre de él" (29). Ella experimenta la ciudad como un lugar que la golpea, pero consigue al final del libro liberarse: "La lluvia ha dejado de azotarse contra el pavimento, pues es mínima como si yo misma dejara de azotarme" (71). La hablante de Malú Urriola logra superar el trauma, pues se responsabiliza de su memoria histórica, al contrario de la ciudad metropolitana de la Transición.

No hay ciudad, solo paisaje de cadáveres

Marina Arrate en Uranio (1999) simboliza la ciudad como un cementerio. Una muerta vaga por un escenario poblado de cadáveres. La muerta habla, como en La amortajada de Bombal, como en Poema de Chile de Mistral. La muerta, figura de la melancolía, aquella para la cual fue imposible el gozo. La histérica, figura tradicional de la feminidad en la literatura chilena[10]. Es un viaje infernal, más escalofriante que el de Dante, porque tiene frente a ella las pruebas del crimen, pero no a los asesinos. La ciudad es aquí el espacio por antonomasia del infierno. Ligo el título Uranio a Urano, dios que fue destituido por su hijo Cronos. Entonces, la destitución o asesinato del padre se vuelve a valorizar como acto fundacional de la cultura[11] y por tanto de la ciudad. ¿Qué papel le corresponde a la mujer en esta escena del crimen? Responderé con las palabras de Fernanda Moraga: "Es estar entre-afueras por voluntad propia, pero también entre-adentros" (Moraga, 2004: 161). Es decir, las mujeres son representadas en un espacio

frontera respecto a las lógicas masculinas. Pero esta carga de estar adentro y afuera se aligera, porque su guía de viaje es la Virgen, recuperando con ello la vitalidad que adquirió esta figura en la poesía escrita en dictadura. Arrate rearticula la tradición de Brito, se apoya en la Virgen para recorrer la ciudad, sólo que ahora no hay acción capaz de recomponer o devolver Lázaro a la vida. La Virgen ya no es la presencia dominante en la ciudad, es sólo un apoyo inicial que le permite a la protagonista iniciar el viaje.

Tres escenas componen el libro: “La ciudad muerta”, “El hombre de los lobos” y “El deseo más profundo”, que se unen por hojas blancas dirigidas hacia la zona de lo no dicho. Se trata de una memo-ria en blanco, la memoria de la Transición. Marina Arrate simboliza la idea freudiana de comprender el inconsciente como una ciudad, aludiendo en este poemario a dos estudios del psicoanalista vienés: el caso Dora y el caso “El hombre de los lobos”. Arrate toma la idea de la pérdida de la voz debido a un trauma de “Fragmentos de análisis de un caso de histeria (Dora)”, hecho que se materializa en las páginas mudas que componen el libro. La memoria es representada en un uso del significante que cita a Dalí, una memoria cementerio donde va quedando lo que no puede integrarse: los vestigios de un pasado no superado, rastros de un crimen: “Acaece el delito en la noche y pantano./ La tumba arrastra al cordero ya muerto” (41). La viajera entiende que la ciudad está desintegrada en la medida que el crimen o sacrificio no fue compartido.

La ciudad, creada para proteger la vida humana, es representada por Arrate como espacio traumático, rodeado de fantasmas. En el poemario destacan las isotopías propias del imaginario del infierno: cadáver, fuego, guerra, sangre y tinieblas. Este mundo apocalíptico es dominado por tres esqueletos, el primero materializa la destrucción del mundo mediante su falseamiento, el segundo es estampa del narcisismo y el tercero conduce a la pudrición. Estos reyes de la muerte encarcelan y ultrajan, hasta su deshumanización, a los desfallecientes. Arrate ha creado una ciudad fantasmal iniciada en la falta de consenso ante el crimen y exterminada por los nuevos disciplinamientos, la histérica sin voz de Dora y la parálisis del hombre de los lobos[12].

Se trata de un Chile enfermo, debatiéndose entre la histeria y la pasividad de un niño temeroso. Las patologías se acrecientan en el Chile del fin de las ilusiones. Quien habla es una muerta, un fantasma:

Fantasmas –me dije– porque

¿acaso no estoy yo ya muerta?

y estos cantos, cantos de fin de mundo,

¿qué son sino vestigios de ilusiones muertas? (14).

Ilusiones muertas, desilusión. La metáfora de la ciudad como escenario tanático ha sido estudiada por Alicia Salomone, quien lo explica como "autorrepresentación de la propia hablante quien se retrata a sí misma como un cuerpo deambulante en un mundo vacío que carece de sentido y en el que no encuentra referentes que la identifiquen" (Salomone, 2006: 334). Situación similar es la de Arrate, donde el mundo ha sido despojado de relatos organizadores de sentido. De ahí el tono de lamento elegíaco de todo el texto. Y los nexos con toda la literatura moderna inspirada en la melancolía: "El desdichado" de Nerval: "yo soy el tenebroso, –el viudo, –el desdichado/ el príncipe de Aquitania de la torre abolida/ mi sola estrella ha muerto, y mi laúd constelado/ ostenta el Sol negro de la melancolía" (Nerval, 1985: 108). Arrate feminiza la figura de "El desdichado", transformándola en la melancólica, la que tiene la vista fija en la muerte. Kristeva en Sol negro explica la retórica de la melancolía: "la palabra depresiva es monótona, repetitiva, inaudible, de escasa concatenación" (Kristeva, 1991: 41), características propias de Uranio.

La ciudad cementerio creada por Arrate fue alguna vez una ciudad, ahora se representan las ruinas de ella. La analogía ciudadinconsciente, sobre el que está elaborado el libro, remarca el trauma como modo de composición, ya que la cadena de significantes está llena de vacíos y el hueco predomina sobre el

lenguaje. Los gobiernos de la Transición no pudieron enmendar la crisis de la civilidad, pues continuó la cuestión del miedo a hablar, a hilvanar la historia, a aplicar la pena justa.

El cansancio ha borrado la calle

"El cansancio ha borrado la calle" dice la voz de la trabajadora creada por Nadia Prado en Job (2003). La calle, como escenario público está perdida porque la multiplicidad está eliminada, todos han sido reducidos a gana panes, cito: "el cansancio ha borrado la calle./ Se vive tras las monedas" (78). Este libro publicado a tres años del gobierno de Ricardo Lagos, primer presidente socialista después del derrocamiento de Allende, posee continuidad con los textos editados bajo la Transición, en el sentido de manifestar a nivel cotidiano una prolongación de la dictadura. Esa constancia está marcada, por ejemplo, por el valor preponderante del dinero a nivel simbólico. El dinero es causa en el poemario del fin de los relatos utópicos: "En el día claro/ apagué los ojos/ desconecté la cabeza/ sellé la boca/ y continué mi labor" (79). La trabajadora clausura su derecho a reclamo. En esto, el proyecto de Prado tiene una convergencia simbólica con la novela Mano de obra (2002) de Diamela Eltit y la instalación Moción de orden (2005) de Lotty Rosenfeld, en los cuales se polemiza con la obediencia y el culto al trabajo como actitudes naturalizadas.

La conducta necesaria para vivir en la ciudad del consumo es la metáfora de la "avestruz", con que la hablante se representa a sí misma. Eso es esconder la cabeza, fingir que no se poseen ideas y poner solo el cuerpo. No es una ciudadana la que camina, es la carne. La trabajadora funciona como una esclava. La mordaza sigue ahí, ya no necesita agentes de seguridad. El proyecto político no cambió. Por eso, la voz describe su circunstancia histórica como un sampleo, esto es, un tipo de estructura musical donde se toca una canción sobre una melodía ya hecha. La Concertación toca el modelo económico de la dictadura. El sujeto poético de Job dice:

American Sampler, marca registrada soy yo, el consumidor de mí misma, yo misma consumiéndome en este consumidero, en un proceso de acondicionamiento, posicionada y cada vez me-nos explícita. Liderada con mi marca y mi espalda llena de cal en el mercado, yo o la ficción que soy. El corazón vaciado de su alma, la dignidad en producto tangible exhibida en la feria de la costumbre. Plenitud del alba que nos muestra cómo seguir la labor. Uniformados, dispuestos a tomar el utensilio y cincelar el futuro, la ciudad despierta (48).

El trabajo está conceptualizado en Job como un ritmo inalterable. La voz crea una escena de tensión que domina gran parte del libro, en la cual, la hablante se recuerda como una niña que escribe mientras su madre cose. Desde pequeña su cuerpo fue atrapado por la máquina. Mientras la niña observa a su madre costurera, sucede el accidente: "y comenzó a coser un vestido, yo, metí el dedo en la rueda de la máquina para detenerla, mi dedo se abrió como un árbol cortado por un hacha, ella volteó la vista y sus ojos en los míos por algunos segundos, es lo que recuerdo" (32). El orden del trabajo aparece aquí como anterior a la dimensión del sentido. Por ello, el trabajo es conceptualizado como estado de emergencia, donde todo era para ayer, y cualquier hecho puede causar un desastre, visiones que pertenecen al imaginario naturalizado del neoliberalismo. Con esta concepción, el cuerpo de la trabajadora pasa a formar parte de la máquina: "Los ruidos y utensilios me indican que la ciudad ha despertado./ Sin embargo, cierro los ojos" (29). Ella avanza ineludiblemente hacia el cercenamiento de su cuerpo. Literalmente, ella dejará su cuerpo en el trabajo.

El libro afirma el yo, habla un yo, y en esto está el juego estético, mientras tematiza la pérdida de subjetividad debida al trabajo, se fuerza a la escritura a hablar de ese yo, recurriendo incluso a la forma del diario de vida. Así, la hablante escribe:

7 a.m.

apenas abro los ojos el mundo se me viene encima, corro para

marcar las horas, el reloj se cuela en medio de los ojos, desde lejos entra por mí, entro a la calle, asumo mi compromiso, responsabilidad, quehacer. Me levanto como una bandera, en su mástil vuelco mi cuerpo al viento, ondeo con el himno laborioso. (23)

Tensionando la forma íntima del diario de vida, todo lo público entra en ella, la calle y la ciudad. En la escena pública, ella sólo dice lo adecuado, explica: "decir es comer, callar es hambre" (56). La trabajadora emplea su voz para rentabilizarse. Raquel Olea plantea las consecuencias de esta pérdida de voz personal: "Sin habla, sin discurso público, el trabajador pierde su estatuto social de sujeto, deviene solo mano de obra, esclavitud" (www.critica.cl).

La asalariada conoce solo los espacios ligados al consumo. La salida del día domingo es sólo para ver lo que se vende en la calle: "sonidos estridentes me dejan sorda en la cuneta donde se transan precios de productos indignos" (58). No hay ocio, ni recreación en el uso del lugar. El espacio se sabe usar sólo como vitrina, incluso del arte, el recital poético es visto como una acción de mercado: "En la plaza más conocida de la ciudad para ganar algunos pesos grito líneas y oraciones escandalosas" (62). La relación entre uso del territorio y desarrollo de las políticas de identidad es aquí: todo espacio es un escaparate y es el propio sujeto el que está en venta.

El trabajo de las mujeres, pensado inicialmente como una forma para la emancipación femenina, no se cumple en la representación de Prado. Esto se debe a que la mujer trabajadora de la posdictadura debe traspasar, en este poemario, un triple margen: la falta de discurso público de la gran mayoría de los asalariados chilenos (un problema de continuidad de la dictadura), la escasez de voz en tanto mujer (la condición sexo-genérica de subalteridad) y la posición no privilegiada de su pobreza económica. Por ello, el espacio fuera del hogar es aún una conquista por realizar.

Sentada en la cuneta

En el libro de Gladys González, Gran Avenida (2004) habla una joven de clase media empobrecida, dejada de lado por una historia de lucha en la que alguna vez participó: “Yo no tuve ninguna pintura de la última batalla/ nada que diga/ que estuve allí” (39). En Gladys González se dan esas características que Patricia Espinosa aprecia en los textos de los que comienzan a publicar pos2000: “Destaca la exacerbada presencia del desencanto aunque no violento, sí fuertemente irónico y hasta cínico. Sin mitos, lar, padre/ madre, ideología, amor, heroicidades, las voces generalmente en primera persona, recuperan la barriada, la población marginal” (Espinosa: 55). Efectivamente, Gladys González recupera un barrio que fue creado para los sectores medios, pero que se ha empobrecido hasta transformarse en popular.

La hablante muestra una historia que no cumplió las promesas de la modernidad y cuya falta se manifiesta en la ciudad. Ella exhibe el lugar donde se ve la ruina parcial del modelo de progreso por barrios. No el quiebre total, ya que no hay mendigos, ni prostitutas, hay jóvenes de clase media cuya diferencia radica en que no son aspiracionales, que no participan de la utopía de Martín Rivas, en tanto no creen en el mérito y en el enlace amoroso como mecanismos de ascensión social. Por el contrario, estos son sujetos que posicionan la belleza en la ruina, en el polvo de la pared descascarada o en las esporas expulsadas por un muro húmedo como quien habla en “Pequeñas cosas”: “Porque uno/ puede morir/ por las pequeñas cosas/ como por el gracioso baile/ de las esporas/ que se arrastran/ por la tela/ de mi vestido/ por el silencioso crujir/ de la pintura hinchada/ reventando en un día de lluvia/ esparciendo un polvillo rosa/ sobre mi nuca” (15). Estos ciudadanos del deterioro le han perdido el miedo a mostrar la espora en el vestido y postulan su identidad en recurso a esa degradación.

El poemario está centrado en un espacio, Gran Avenida, donde sólo llegan “zapatos de segunda” (9), los desechos de otros. En esta comuna predominan las “rotiserías” (9) o carnicerías de barrio y no los supermercados, porque la carne también es de segunda. ‘Rotisería’ comporta la referencia a ‘rotos’, aquellos que son ‘roteados’ para ‘ponerlos en su lugar’. Gladys González traslada el

horror de la clase media a sentirse roteado, por un reconocimiento de la convivencia del sector medio con el mundo popular. Así el espacio es caracterizado como: “este no es el paraíso ni el anteparaíso” (9). A este lugar no llegó la Ilustración “Aquí no hay glamour/ ni bares franceses para escritores” (9). Los bares también son de segunda. La luz del paradero ilumina a ratos, el “parpadeo del tubo fluorescente” (14) es la intermitencia y la ineficacia con que el discurso ilustrado llegó a las comunas de clase media. Por ello, estos ciudadanos usan la ciudad a contrapelo del discurso ilustrado, “encienden cigarrillos/ que lanzan a la rendija del desagüe/ como haciendo tiro al blanco” (14). Usan los artefactos de la urbe de manera diversa a la norma.

El lugar de la ruina es también el sitio donde los saberes no ilustrados permanecen, “hago mandas al niño Jesús de Praga/ prendo inciensos/ leo el Kamasutra” (25). La hablante elabora su subjetividad a través de estos saberes no ilustrados. A ella, la forman los saberes de la calle, por ello se compara con diversos espacios de Gran Avenida. Por ejemplo, su forma de vivir el dolor la compara con la manera de apilar objetos: “Sigo estampada/ como un pedazo de género barato/ como un muestrario de dolores/ que se vende apilado/ al aire libre” (35). Los dolores se estampan en el cuerpo, se apilan en el cuerpo. Ella posiciona su cuerpo sexuado e histórico en el espacio, su materialidad no sufre un proceso de higienización, sino que registra, como inscripción, el dolor, “me voy marcando la carne/ con alambres y clavos/ me voy convirtiendo/ en la explanada de tu llaga” (38). El cuerpo femenino de la habitante de Gran Avenida es comparado con objetos devaluados, aquellos sin marca prestigiosa que se venden apilados.

La hablante no aspiracional se funde con el entorno. El lugar dañado se corresponde con el yo herido. El paradero está tatuado tal como su cuerpo. El paradero sufre la inscripción de los que no pueden expresarse de otra manera, de los que dejan una marca de su subjetividad a contrapelo de un discurso oficial que los quiere borrar por completo. Mujer y ciudad se unifican al experimentar esa violencia sobre su cuerpo y al persistir, mas no esperar un cambio de situación. En el poema “Un paradero” no hay esperanza de cambiar, de hacer mundo, prima la mudez y la inacción de la joven que no espera nada en un paradero:

En Gran Avenida

hay un paradero

y una chica

que lo habita

su corazón está oxidado

como las vigas de metal

que sostienen la estructura

por tantas historias

tatuadas en forma violenta

sobre la superficie

en Gran Avenida

hay un paradero

aún más triste

y una chica que lo habita

un paradero que ha visto todo

y que se convierte

en el esperadero silencioso

de la persistencia (19).

El enunciado “una chica que lo habita” remite a ‘habitar un paradero’, ya no residir en una casa, sino hacer de la calle el lugar íntimo, pero el paradero es guarida falsa y espera inútil, pues ningún proyecto político hará las veces de transporte que la llevará hacia un destino.

Los lugares donde la protagonista se ubica son espacios de tránsito.

Son paraderos, colectivos, taxis, cunetas, escaleras del metro, sitios donde hay desplazamientos, pero donde ella está inmóvil. La sujeto describe su recorrido como caminatas sin desplazamientos, "caminaba/ alrededor de tu casa/ marcando el territorio del corazón/ como un perro" (10). Un sujeto sin aspiraciones para un lugar de la ciudad que se ha dejado abandonado.

Cada mujer que patees será una ciudad

"Cada mujer que patees será una ciudad/ (…)/ cada mujer que dejes llorando será una ciudad", los versos son de Paula Ilabaca, de su libro Ciudad Lucía (2006). El poemario iguala mujer a cuerpo violentado. En Chile llevamos el índice de los femicidios como una cifra siempre en alza. El año 2008 se contabilizaron 53 femicidios anuales. Por tanto, el verso "cada mujer que patees" se inscribe dentro de un hábito cultural nacional. Lo que agrega Ilabaca es que esa violencia contra las mujeres es la que permite la aparición de la ciudad.

Ilabaca está planteando que la ciudad se produce por violencia, especialmente agresión sexogenérica, relación de poder que Ilabaca hace partir desde los imaginarios religiosos que penetran en la casa, donde el elemento violador es representado por un ángel. La voz de Ciudad Lucía habla desde la casa natal, pero no es un hogar armonioso, ella, esta joven adolescente, es allí violentada sexualmente por un ángel que desciende sobre ella. Francine Masiello ha reparado agudamente en el cambio del significado de la casa en la poesía escrita por mujeres a partir de la transición: "Curiosamente, el espacio del hogar, la metáfora que se presta fácilmente a la escritura femenina, no es evocado con gravedad confesionaria en la poesía femenina, más bien se señalan allí ciertos componentes (que) interrumpen la presunta unidad de un espacio protegido dentro del hogar" (Masiello, 2001: 359). En Ilabaca, la casa es el lugar de la violación, ante lo cual la joven pregunta a su madre "mamá estoy limpia?" (93). La protagonista habla en un lenguaje cercano al retraso mental, a la esquizofrenia, un estado que le impide tener conciencia cabal de la agresión y le permite

soportar la violencia.

La violencia que sufre la muchacha Lucía es igualada a la agresión que acaece sobre la ciudad, en aras de una modernidad que penetra incansablemente las calles, las transforma, las abre: “la calle se vuelve vulva” (19) dice la voz poética. La modernidad y el ángel son vistos, por la voz poética, como entelequias que pueden ejercer la violencia. Esta concepción de la ciudad como un mundo simbólico masculino encuentra ecos en las estudiosas de las poéticas literarias urbanas, como Lucía Guerra quien afirma: “La cartografía urbana responde a un orden falologocéntrico” (Guerra, 2003: 289). Pero este orden no es imbatible. La ciudad, al igual que la sujeto del poema Lucía, tiene también su ángel destructor: “mientras la ciudad sueña con un ángel marrón” (20). La protagonista y la ciudad soportan esta rutina demoledora porque asumen una única posición: la pasividad. La muchacha como la ciudad sabe padecer: “lucía era un sueño en donde una manera era padecer” (30), así mismo “la ciudad solo debe padecer” (63). Ilabaca usa la metáfora de ciudad como cuerpo, pero varía el eje en torno al cual gira ese tropo. Si en textos urbanísticos la ciudad-cuerpo se usaba para plantear la idea de control[13], esto es, la ciudad tiene un centro, un corazón, que debe regular su vida en las extremidades más alejadas, en el libro de Ilabaca, se trata de destacar cómo ciudad y mujer, al estar concebidos como cuerpos, son violables.

La leche y el cemento son equiparados en el poemario: “no es fácil ser ciudad/ no es gusto abundar en cemento y leche” (74). El cemento hace crecer la ciudad como la leche seminal penetra en Lucía. Leche y cemento son dos adiciones monstruosas. La ciudad es continuamente modificada mediante la inyección de cemento, oh Moloch, dirá Ginsberg[14]. Eugenia Brito, cuando analiza la poesía posgolpe, plantea: “La nueva escritura exhibirá hasta la exageración este carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado” (Brito, 1994: 119). Este deseo de liberar el cuerpo ocupado se cumple efectivamente en el poemario de Ilabaca, pues la protagonista al ir cerrando su cuerpo al ingreso de leche y cemento, tendrá pleno dominio de su cuerpo. Sin embargo, la ciudad no es inmune, puede ser destruida por el barro, los aluviones: “a propósito de las heladas santiago se cubría de barro/ su enojo su

violencia" (46). Para Ilabaca, la naturaleza puede acabar con la ciudad, con ello volvemos a un ideologema latinoamericano reconocible, desde Cien años de soledad, donde Macondo es destruido por el viento y las hormigas[15]. Del mismo modo, la naturaleza del autoerotismo salvará a Lucía, "no me importa nada mamá/ no me importa joder ni correrme/ en este barro mamá" (94). "La ciénaga (…)/ como lo opuesto a ciudad" (7). Así esta adolescente que tiene bullas, palabras en la cabeza, logra evitar la violencia. Pasa de cuerpo receptivo a cuerpo activo. Ella domina su territorio, lo cierra sobre sí misma. Solo habla con su madre. Su objetivo es crear un flujo femenino desde ella y para ella.

A esta voz femenina, la vida urbana solo le ofrece violencia. Su situación es similar a la protagonista de la novela Los vigilantes (1994) de Diamela Eltit. Ambos personajes femeninos experimentan la ciudad como un espacio agresivo, donde la encarnación de lo masculino violento es omnipresente. En estos textos, el ejercicio masculino posee características irreales, en tanto quien lee no sabe si ese personaje tiene una existencia efectiva en el mundo creado o es una alucinación de las protagonistas. Cualquiera que sea el caso, lo que se evidencia es la opresión experimentada por estas mujeres en la ciudad. Por esto, ellas deciden abandonar la ciudad. Entonces, en la voz de Ilabaca, el placer no está en el vínculo con el otro, con ese que la patea, en el doble significado de golpear y dejar; sino en ella misma, en su autoerotismo. A esta joven no le interesa la ciudad y la vida pública, sino la posibilidad de gozar con ella misma. Ella es su ciudad.

Conclusiones

Sobre la cuestión ¿cómo se piensan las mujeres en la ciudad de la Transición?, identifico en la poesía escrita durante el periodo tres líneas principales. Una tendencia que llamaría de "ocupar lo marginal", donde las mujeres se representan como personajes desplazados de la ciudad: la prostituta, la artista desplazada o la mujer fantasma, todas figuras que les permiten recorrer la ciudad y mostrar el lugar simbólico que ocupan en la urbe. Participan de esta

primera tendencia Elvira Hernández y Marina Arrate. Una segunda línea que denominaría "del reconocimiento" que se caracteriza por examinar los papeles de los ancestros femeninos en la ciudad. Ubico en esta tendencia a Malú Urriola, que reconstruye el rol de su madre insultada, llamada 'perra', por elegir sus objetos de deseo y vagar por la ciudad; y a Nadia Prado que, mediante el recuerdo de su madre costurera, logra comprender la relación de la mujer con el trabajo, y el vínculo entre cuerpo y voz cortada en su posibilidad de discurso público. El reconocimiento de las historias familiares les permite comprender que las mujeres siempre han ocupado un sitio relevante, pero oculto tras una puerta de cara pública y de interior privada. Y una tercera corriente que nombraría como "de-velar la clausura" que se caracteriza por mostrar la ciudad como lugar de maltrato, pero frente al cual están dispuestas a dejar su marca, recorrerla y tatuar los paraderos como Gladys González o evidenciar la violencia sobre la mujer que necesita la ciudad para crecer, agresión que consiste en encerrarla en el espacio doméstico y abusar de su cuerpo, como en Paula Ilabaca.

Cada una de estas tendencias representa el espacio de una forma particular. Dentro de la primera línea hay un interés por describir la ocupación marginal de ciertos hitos de la metrópolis como el Cerro Santa Lucía, el Parque los Reyes y el mall La Florida. Todos estos lugares eran originalmente un peladero. El cerro Santa Lucía fue modificado por Benjamín Vicuña Mackenna y el Parque Los Reyes fue una obra del primer gobierno de la Transición a la democracia. Para las autoras de esta tendencia, estas renovaciones han seguido dejando a los sectores populares en el peladero, solo han corrido el polvo para otro lado. Por ello, los sujetos de la periferia le dan otro uso a estos lugares y se ubican en lo intersticial, en el blanco dejado por el discurso hegemónico. En la segunda tendencia, lo importante es entender el espacio público desde la casa y su historia familiar, por ello, estas voces privilegian rememorar las luchas que sus progenitoras han dado cuando se cierra la puerta de calle. En la tercera tendencia, la mirada se vuelca hacia los lugares olvidados por el proyecto modernizador neoliberal, los barrios de clase media o la casa como lugar de violencia y encierro. De esta forma, la poesía, escrita por mujeres y publicada durante la Transición, ha relacionado ciudad y memoria, reconstruyendo los lugares olvidados por el nuevo proyecto político e integrando sus historias

familiares y locales al espacio público, como una forma de decir: hace tiempo estamos aquí.

* * *

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Arrate, Marina. Uranio. Santiago de Chile: LOM, 1999

——. Este lujo de ser. Concepción: Lar, 1986.

Berenguer, Carmen. Huellas de siglo. Santiago de Chile: Ediciones manieristas, 1986.

Brito, Eugenia. Vía pública. Santiago de Chile: Imprenta Editorial universitaria, 1983.

——. Filiaciones. Santiago de Chile: Impresión VAN, 1986.

Hernández, Elvira. Santiago Waria. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992.

——. La bandera de Chile. Buenos Aires: Tierra Firme, 1991. (Manuscrito mimeografiado, 1987)

González, Gladys. Gran Avenida. Santiago de Chile: La calabaza del diablo, 2004.

Grandi, Carla. Contraproyecto. Santiago de Chile: Producciones gráficas VAN, 1985.

Ilabaca, Paula. Ciudad lucía. Santiago de Chile: Mantra, 2006.

Prado, Nadia. Job. Santiago de Chile: LOM, 2003.

Urriola, Malú. Hija de perra. Santiago de Chile: Surada, 2002.

Fuentes críticas, teóricas y culturales

Bianchi, Soledad. “En silencio, en vértigo, espacios de la poesía de Malú urriola”, Nomadías 7, Santiago de Chile, universidad de Chile, 2004: 225-231.

Brito, Eugenia. Campos minados. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

Espinosa, Patricia. “La poesía chilena en el período 1987-2005”.

Crítica hispánica 1. Vol. XXVIII. Pittsburgh: Duquesne university, 2006: 54-65.

Guerra, Lucía. “Género y cartografías en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”. En: Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos. universidad de Pittsburgh, 2003: 287-306.

Kristeva, Julia. Sol negro. Depresión y melancolía. Venezuela: Monte Ávila, 1991.

Masiello, Francine. El arte de la transición. Buenos Aires: Norma, 2001.

Mistral, Gabriela. “Todas íbamos a ser reinas”. En: Tala. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979.

Moraga, Fernanda. “Escrituras de Marina Arrate o el relato político de los entre-cuerpos (im) propios”. Nomadías 7. Santiago de Chile, universidad de Chile, 2004: 155-167.

Nerval, Gérard de. “El desdichado”. En: Las quimeras. Reproducido en Historia de la literatura universal. Vol 7: Romanticismo y realismo. Comp. josé María Valverde. Barcelona: Planeta, 1985.

Olea, Raquel. “Mano de obra: La disolución de lo social”. www.critica.cl. Consultado el 20 de octubre del 2008.

——. Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

Romero, José Luis. “Las ciudades hidalgas de indias”. Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Argentina: Siglo XXI, 2001: 69-118.

Salomone, Alicia. “Experiencia femenina y modernidad urbana”. Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura. Buenos Aires: Corregidor, 2006: 271-355.

■

[1] Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt N° 1085255 “Representaciones de la ciudad en la poesía chilena posgolpe (1973-2006)”.

[2] Los grupos de este estudio no están conformados por la teoría de las generaciones, sino según los años de publicación, pues según la fecha de nacimiento, las poetas quedarían así ordenadas: Poetas de los 80: Carmen Berenguer (1946), Carla Grandi (1947), Eugenia Brito (1950), Elvira Hernández (1951), Marina Arrate (1957); 90: Nadia Prado (1966), Malú Urriola (1967), y poetas del 2000: Paula Ilabaca (1979) y Gladys González (1981).

[3] (N. de E.) De aquí en adelante, las citas de textos literarios sólo indican el número de página.

[4] Sobre el aspecto mariano en la poesía de Eugenia Brito y el tópico

del neoliberalismo en Carmen Berenguer consultar mi artículo "Santiago, patipelá y empielá: La feminización de la ciudad dictatorial". En: Sonia Montecino, Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia. Santiago de Chile: Catalonia, 2008.

[5] Para un mayor desarrollo sobre Urriola, consultar el artículo de Soledad Bianchi referido en la bibliografía y mi texto, "Entre la resignificación de los íconos nacionales y la búsqueda de voces singulares: Las poéticas de Eugenia Brito y Malú Urriola", Cyberhumanitatis 11, publicación electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, Invierno, 1999, www.uchile.cl/cyberhumani.

[6] Carla Grandi realiza una escritura experimental, donde la página es un so-porte para insertar collages de noticias periodísticas y figuras geométricas. Eugenia Brito crea una textura donde lo críptico se une a lo experimental, enfatizando el montaje de voces. Carmen Berenguer y Malú Urriola optan por la resublimación de la letra, incorporando registros urbanos e incluso la cropolalia, en el proyecto de Urriola.

[7] He puesto esta fecha que corresponde al inicio del gobierno de Michele Bachelet, pero debo señalar que comparto la tesis de Rafael Otano expresada en Nueva crónica de la Transición. Santiago: Lom, 2006, a saber, que la Transición continúa mientras estemos regidos por la Constitución de 1980, creada e impuesta durante el gobierno de Augusto Pinochet.

[8] El Parque los Reyes fue inaugurado en 1992 con ocasión de conmemorarse 500 años del descubrimiento de América. La Fundación Futuro, que ha diseñado un plan para dar a conocer Santiago entre la comunidad escolar, presenta el Parque describiendo su flora y fauna, como un lugar ahistórico (http://

www.fundacionfuturo.cl/pdf/ojo/parques_santiago.pdf), consultado el 29 de octubre del 2008)

[9] Para la crítica Raquel Olea, Elvira Hernández busca trazar una memoria que ligue "fecha, nombre y lengua hispánica a fecha, nombre y lengua autóctona" (Olea, 1998: 185).

[10] Me ha resultado iluminador leer "La histeria en La Amortajada" un capítulo del libro Casa de hacienda / Carpa de circo de Susana Munich (Santiago: Lom, 2006: 58-68), donde la crítica explica las características de esta patología en las protagonistas de Bombal: infelicidad, afán de libidizarlo todo, situarse en la posición del excluido, ofrecerse, pero no entregarse y creencia en que ella tiene así la ventaja de la inviolabilidad de su ser.

[11] En Totem y tabú, Freud plantea el asesinato del padre por los hermanos cansados de su reinado y de sus abusos.

[12] El paciente de Freud, cuando era niño se quedaba paralizado de miedo ante la mirada de los lobos.

[13] La idea de una ciudad orgánica tiene vigencia mientras el Estado posea el poder controlador de los planes urbanísticos. En Chile esto se dio hasta los años 1980, cuando comenzó la liberación de los suelos. Lo que Ilabaca está discutiendo en su poemario son los efectos de la racionalidad estatal moderna sobre la ciudad, en tanto dicha concepción no contemplaba la variable género para diseñar una concepción urbana.

[14] En Aullidos (1956. Trad. Katy Gallego. Madrid: Visor, 1993),

Ginsberg poetiza “¡Moloch! ¡Soledad! ¡Inmundicia! ¡Fealdad! ¡Latas de basura! […] ¡Moloch cuya sangre es el fluir del dinero!” (31). En estos versos, Moloch se hace equivalente a ciudad, un monstruo en permanente movimiento y crecimiento.

[15] En Cien años de soledad (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), la ciudad de Macondo es arrasada por la naturaleza al final de la novela: “estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres” (325).

ESCENARIOS DE LA MUJER EN CHILE

ALIDA MAYNE-NICHOLLS

(Magíster © en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile)

Mujeres próceres chilenas: una mirada renovadora a la luz de Mistral y Labarca

Se nos ha animado a mirar la Independencia de Chile como un hito único que tuvo lugar en el año 1810, luego de la lucha armada contra España. En esta lucha, las mujeres no participaron directamente, a diferencia de lo que sucedió en otros países latinoamericanos durante la misma época.

El proceso independentista ha sido insistentemente revisado en términos de conflicto armado, razón por la cual la figura de las mujeres ha quedado invisibilizada, a tal extremo que "no se les ha reconocido su presencia en la conformación de las nuevas repúblicas" (Peña, 1997: 235). Incluso si pudiéramos hablar de algún grado de reconocimiento, terminamos descubriendo que es menor, y que, de hecho, se ha trivializado la influencia que ellas pudieron haber tenido, en particular a lo referido a la propagación del pensamiento independentista.

Asimismo, la postura de ver la Independencia como un hito más que como un proceso, pareciera dar por finalizado el hecho con la proclamación de la República, ignorando, de paso, la labor que las mujeres han llevado a cabo en la construcción de la nación. De hecho, no se trata de un hito único, y esa construcción es una tarea que sigue desarrollándose, especialmente en lo que se refiere a la situación de la mujer chilena.

La Independencia como proceso, es la idea, desde la cual abordaré

los conceptos de héroes y próceres. Dichos términos suelen ligarse a conceptos preestablecidos, pero lo que postulo es superar la mirada que limita al héroe a la ejecución de hazañas militares destinadas a convertir a Chile en república independiente. Para esto, sostengo que es necesario recomponer los límites del fin del proceso independentista, extendiéndolos hasta la lucha de la mujer chilena por alcanzar espacios de igualdad en las labores sociales y políticas del país.

Dicha visión comenzaría recién a ver sus primeros frutos hacia el primer centenario de la Independencia, celebrado en 1910. Hoy, en el Bicentenario, podemos observar que se trata de una tarea que todavía está en marcha. Para esto, me apoyaré en las propuestas teóricas de Gabriela Mistral y Amanda Labarca al respecto.

Cambio de perspectiva

En un análisis realizado a partir del escudo nacional, Gabriela Mistral (1889-1957) proponía un cambio de paradigma: ser menos cóndor y más huemul[1]. La referencia son los dos animales que fueron utilizados como iconografía de la heráldica, a partir de los cuales distingue dos clases de próceres. Por un lado, están los tradicionales héroes ligados a las hazañas bélicas y por el otro, los constructores de país. Al vincular esa tipología a los animales, Mistral sostiene: “Los chilenos tenemos en el cóndor y el huemul de nuestro escudo, un símbolo expresivo como pocos y que consulta dos aspectos del espíritu: la fuerza y la gracia” (1998: 368).

Lo que plantea es que el huemul y el cóndor corresponden a un binomio, incluso a una dicotomía: la de lo femenino y lo masculino. No se trata en una primera etapa de una visión completamente renovadora, sino más bien de una constatación de lo que llamamos la organización binaria del mundo y que podemos encontrar en distintas culturas. La crítica feminista ha denunciado esa conformación binaria, que no es más que una construcción cultural y no una constatación del mundo natural, por cuanto a través de ella el discurso hegemónico masculino ha propagado valoraciones

distintas, de tal manera que todas las características ligadas al hombre serían positivas o superiores, y las ligadas a la mujer, negativas o inferiores. Podemos identificar una designación asimétrica, es decir, que dota a uno de los elementos del binomio de una connotación positiva y al otro de una negativa. Desde esa base, observamos una serie de binomios a los que podríamos llamar mayores, entre los que se encuentran "[…] lo superior y lo inferior, lo noble y lo innoble, lo sagrado y lo profano, lo masculino y lo femenino" (Guerra, 2006: 13), y de los cuales podemos colegir que el discurso hegemónico liga superior, noble y sagrado con lo masculino, e inferior, innoble y profano con lo femenino.

Nos interesa en forma particular lo referente a la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, que no solo corresponde a una diferenciación, sino a una estimación valórica desigual de ambos mundos. Desde esa perspectiva, lo femenino carecería de cualquier valor trascendental, mientras que el espacio masculino recibiría una valoración de carácter sagrado. En ese contexto, "el campo de batalla se concibe como espacio mediador que otorga al hombre el territorio del sol, significativamente designado por las palabras 'país', 'patrimonio' y 'padre', en sus connotaciones de derecho de propiedad y superioridad jerárquica" (Guerra, 2006: 18). Me interesa esta última cita, debido a que nos da luces acerca de por qué se vincula la idea de héroe con la de masculino y demostraciones de fuerza física. Se nos ha acostumbrado a pensar en esa relación como natural o instintiva, cuando deberíamos verla como una construcción cultural que tiene parte de su explicación en el hecho de que el discurso oficial ha sido conformado por los hombres.

Estos estereotipos, que incluso hoy en día podemos encontrar en nuestras sociedades, estaban completamente vigentes en los inicios de la república y también cien años más tarde. En ese marco, no es extraño que nos encontremos con textos como los del chileno Vicente Grez, quien, en Las mujeres de la independencia (1872), relata la participación de ciertas mujeres destacadas, a las que define de manera bastante llamativa y que, asegura, recién se habrían manifestado para la época de la lucha independentista: "De en medio de la atmósfera conventual en que había vivido, de entre el misticismo de la edad colonial, nacieron ¡fenómeno estraño (sic)!

esas mujeres varoniles" (1878: 6-7).

De las palabras de Grez se pueden colegir dos enunciados. El primero es que está refiriéndose a las mujeres de élite y no a todas las mujeres chilenas; solo a las mujeres de clase privilegiada se les reconoce un servicio a la patria. El segundo es que dichas mujeres no se destacaron por su "alma femenina", sino por lo contrario, es decir, porque se observarían en ellas cualidades asociadas con el estereotipo masculino. Una de ellas sería la inteligencia, como permite distinguir la lectura completa del libro.

Esta perspectiva no era inusual. Así se consideraba como mujeres destacadas a aquellas que apoyaban la labor masculina, aunque lo hicieran de una manera más bien tangencial; es decir, no envueltas directamente en la lucha armada ni ocupando un lugar protagónico en la naciente república.

La llegada del nuevo siglo y la apertura de nuevos espacios para la mujer en Chile, específicamente los referidos a la educación, tan-to secundaria como universitaria, nos proveería de una mirada diferente, en la cual encontramos inmerso el pensamiento de Gabriela Mistral. Lo que hace la poeta no es tratar de encontrar lo masculino en la mujer como explicaciones de su valía, sino de levantar a la mujer justamente por sus rasgos femeninos, pero quitándoles la valoración peyorativa en que estaban envueltos.

Regreso entonces a las palabras de Mistral, en las que denuncia la insistencia educativa chilena en destacar la figura del cóndor por sobre la del huemul, donde el ave carroñera significaría el dominio del fuerte y el ejercicio de la fuerza (física, bélica, etc.). La escritora hace una opción en su texto, no se conforma con exponer las diferencias entre los dos animales, sino que toma partido por el huemul en forma explícita y lamenta el hecho de que no se destaque la presencia de este ciervo nacional en la enseñanza escolar. En ese contexto, propone una descripción del huemul que ella optaría por enseñar a los niños:

El huemul es una bestezuela sensible y menuda; tiene parentesco con la gacela, lo cual es estar emparentado con lo perfecto. Su

fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo. Él, como los ciervos, se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que le vuelve un poder inefable (1998: 368-369).

Luego de su definición, ella misma reconoce que el símbolo del huemul podría considerarse "demasiado femenino" (369). Junto con ello, postula que tal vez centrar la mirada en uno solo de estos animales –en el de la fuerza de ataque y la fuerza del espíritu– no basta para definir la identidad de un pueblo. Lo que propone entonces es que el tiempo del predominio del cóndor se ha extendido demasiado y que ya es hora de que se ponga el énfasis en el huemul: "[…] que el huemul sea como el primer plano de nuestro espíritu, como nuestro pulso natural, y que el otro sea el latido de la urgencia. Pacíficos de toda paz en los buenos días, suaves de semblante, de palabra y de pensamiento, y cóndores solamente para volar, sobre el despeñadero del gran peligro" (Ibíd).

Mistral está haciendo patente que en la cultura chilena han predominado los símbolos de la fuerza, pero su mirada revolucionaria no es la opción de simplemente reemplazar un símbolo por otro, sino de lograr un grado de complementariedad, una recuperación del equilibrio. Está expresamente dicho en el título de la columna: no hay que desechar al cóndor, sino que hay que considerar más al huemul. Asimismo, nos encontramos con otro cambio: el rechazo a realizar una diferenciación valórica, según la cual lo masculino sería superior y lo femenino, inferior. Una distinción como esa no puede existir en el marco del equilibrio.

Si el huemul es considerado femenino, es porque evita el uso de la fuerza física, su fuerza radica en el espíritu. Pero también se le otorga al huemul –y con esto al lado femenino–, el reconocimiento de la inteligencia, de la razón, un rasgo que culturalmente se ha vinculado al género masculino. Según las construcciones culturales hegemónicas, el hombre sería inteligente y la mujer, intuitiva. Gabriela Mistral hace una aclaración en ese punto, al reivindicar el valor de la inteligencia para la mujer.

En efecto, esa es una constante en los textos de la poeta. En sus

primeros escritos en el periódico local La Voz del Elqui[2], Mistral clamaba por el derecho de la mujer a recibir instrucción, y no solo una instrucción mediana, no la suficiente para ser dueña de casa –como todavía era la creencia generalizada a comienzos del siglo XX en Chile–, sino que para desarrollarse intelectualmente. Lo que hace Mistral es avanzar en contra del criterio oficial que sostenía que la mujer debía quedarse en casa cuidando a sus hijos y que el hombre debía salir a conquistar territorios; y avanza en contra de la valoración desigual de dichas actividades, que terminaban despreciando la situación de la mujer. Es por esto que la postura de Gabriela Mistral aparece como revolucionaria, puesto que es capaz de distinguir como un estancamiento de la sociedad el que no se valore la figura femenina: "La predilección del cóndor sobre el huemul acaso nos haya hecho mucho daño. Costará sobreponer una cosa a la otra, pero eso se irá logrando poco a poco" (1998: 370).

Reasumiendo el concepto de prócer

"Algunos héroes nacionales pertenecen a lo que llamaríamos el orden del cóndor; el huemul tiene, paralelamente, los suyos, y el momento es bueno para destacar éstos" (Ibíd.), escribía Gabriela Mistral.

Podemos adivinar cuáles son los héroes del cóndor: aquellos que han peleado batallas y combates. En el contexto de las independencias, todos quienes lucharon en forma armada y que hoy son recordados bajo la forma de estatuas y cuyos nombres se han usado para bautizar colegios y universidades.

Pero a quiénes se refiere con los héroes del huemul. Mistral no lo explicita en este texto. De lo que sí está consciente es que está escribiendo desde un punto de inflexión en la historia: ha llegado la hora del huemul. Al inicio de este texto, planteaba que debemos diferenciar entre declarar la Independencia y formar la República. El primero es un hito que ya se había conformado. Al publicar su columna, Gabriela Mistral acababa de presenciar la celebración del centenario de ese hito. Pero la formación de la república era un

proceso que hacia la década de 1920 todavía se encontraba en desarrollo. Hasta entonces la construcción de la república se había realizado bajo el signo del cóndor, poniendo énfasis en la fuerza bruta y con un discurso hegemónico masculino que todavía tenía a la mujer en un papel secundario. Como lo dice R. Cuadros, la poeta está dejando en evidencia que en la cultura chilena predominan los símbolos referidos a la fuerza y, junto con eso, "la reverencia ante los poderosos" (2006).

Pero esa constatación no es suficiente. Al respecto, el mismo Cuadros sostiene: "Para Gabriela Mistral, en los inicios del siglo XX, era hora de mirar hacia la aparente debilidad del huemul, no porque fuera hora de mostrarse débil sino más bien por inteligencia para vencer mejor" (Ibíd.).

Entonces, a quiénes se refiere como los héroes del huemul. Podemos encontrar una respuesta en la obra de otra intelectual de la época, Amanda Labarca (1886-1975), quien toma la idea del héroe, específicamente el concepto de prócer, para llevarlas más allá de las convenciones y estereotipos que nos señalan que los próceres son "los grandes estadistas y soldados de fortuna" (1946: 168-169).

El pensamiento de Labarca es motivado por un hecho en particular: la negativa del alcalde de Santiago, Galvarino Gallardo Nieto[3], a levantar en la Alameda sendos monumentos dedicados a dos educadoras, Isabel Le Brun y Antonia Tarragó[4]. La negativa no llega sin explicación y es justamente la razón esgrimida por la autoridad local la que inicia las disquisiciones de Labarca en tor-no al término prócer; esto porque el alcalde se negaba a instalar los monumentos aduciendo que la Alameda estaba reservada para "los más esclarecidos próceres" nacionales (Labarca, 1946: 167). Es decir, según esa perspectiva, Le Brun y Tarragó no entraban en la categoría de héroes.

Labarca se preocupa en una primera instancia por la genealogía del concepto de prócer, para avanzar hacia el objetivo de dilucidar si existen las mujeres próceres. Así comienza un breve recorrido por el término, desde su significado primitivo, según el cual los próceres son aquellos que promueven los pensamientos y las empresas. En base a esto, la palabra no debería usarse en forma exclusiva para los soldados o los hombres involucrados en hazañas militares. Para ella

se trata, más bien, de los hombres y mujeres que “lograron abrir nuevas ventanas a las esperanzas de sus pueblos” (1946: 168-169).

Labarca coincide con Mistral en que el concepto debe extenderse, ella quiere que se abandone la significación del “héroe como factor de exterminio y muerte” (1946: 169), porque la considera arcaica. Y aunque no menciona al huemul ni hace referencia al texto de la poeta, sí sostiene que ha llegado el tiempo de que nuestros próceres tengan otras cualidades, que sean aquellos capaces de “apaciguar las pugnas, dulcificar y ennoblecer la vida humana” (Ibíd.)

En su escrito, Labarca además reconoce que la república es una entidad que no está concluida, sino que se sigue construyendo. Ella enumera, incluso, cuáles son algunas de las tareas pendientes: “la justicia social, la vida más decorosa y más feliz” (Ibíd.) Todos quienes actuaran en pos de conquistar esa justicia, esa igualdad, agrega, merecerían los mismos honores, o más, que los soldados.

La negativa de reconocer a la mujer como prócer da cuenta de una sociedad en que la mujer no es considerada sujeto. Es ese pensamiento el que se observa en la base del rechazo del alcalde Gallardo Nieto: las mujeres no pueden apelar a participar del sujeto de la misma manera que los hombres. Lo que la intelectual chilena plantea es lo contrario, que la mujer sí tiene derecho a ser considerada sujeto[5].

Mientras Gabriela Mistral nos dejaba son ejemplos claros, Amanda Labarca procede a una aplicación del concepto. Para ella esos héroes que estamos vinculando al símbolo del huemul serían, entre otros, los educadores, tanto hombres como mujeres, quienes “desde la colonia lucharon vigorosamente por ahuyentar los prejuicios que en un tiempo agarrotaban la vida femenina” (1946: 169).

Es un hecho que la mujer no era considerada de la misma valía que el hombre. El discurso oficial la ubicaba en un rol secundario y sus actividades eran minusvaloradas. Labarca habla de prejuicios y, por cierto, los había mayores. Por ejemplo, el escritor chileno Zorobabel Rodríguez se manifestaba en contra de que las mujeres cursaran estudios secundarios. En una columna publicada en 1872 en el diario conservador El Independiente escribía: “Los liceos de mujeres a cargo del Estado, no serán otra cosa que verdaderos burdeles

costeados por los contribuyentes" (Guerra, 2006: 71). En pocas palabras Rodríguez rechaza tanto el derecho de la mujer a educarse, así como que se usen dineros públicos para este fin. Pero va más allá, porque al asimilar el liceo al burdel, claramente evidencia su percepción negativa sobre el género femenino[6].

La generación de mujeres como Gabriela Mistral y Amanda Labarca tuvo que ir en contra de la corriente para educarse y desarrollarse intelectualmente. El tema era una preocupación para las mujeres intelectuales de la época. Así, Inés Echeverría manifestaba en una conferencia que a su generación se le intentó mantener en una "perfecta ignorancia de la vida" (2001: 217), es decir, sin acceso a una educación que fuera comparable con la que recibían los hombres. Si la postura oficial era que la mujer debía tener una instrucción limitada, estas mujeres necesitaban dar un vuelco, transformar la imagen que los hombres habían construido en torno a una mujer que es frágil, por una que es inteligente y capaz de salir del espacio íntimo del hogar y de participar activamente en la sociedad.

El proceso de la independencia sigue vigente

Ricardo Cuadros considera que la postura de Gabriela Mistral en "Menos cóndor y más huemul" tiene un ánimo al "constructor de Estados". Podríamos reconocer ese mismo espíritu en el texto de Amanda Labarca. En este último hay un acento claro en el feminismo chileno de la primera mitad del siglo XX, esto porque la propuesta no es la de anular al cóndor –o al hombre–, sino la de ser compañeros en un estado de equilibrio. Inés Echeverría ilustraba de la siguiente forma el que la mujer ganara espacios en la vida pública: "El hecho es que el hombre ha perdido una esclava, una cosa cómoda de quita y pon, un mueble confortable; pero en cambio ha ganado una compañera" (2001: 223).

Efectivamente, el incipiente feminismo chileno creía en compartir espacios y no en reemplazar una hegemonía por otra. Sin embargo, mientras Echeverría habla de "una ganancia", mi postura es que se

trata de un proceso inacabado. Primero, no es posible afirmar que se haya producido una preeminencia del huemul, aunque bien se podría considerar que hubo atisbos durante los años 60 y 70[7]. La continua presencia de regímenes dictatoriales en Latinoamérica o, más recientemente, la invasión a Irak, mostrarían que tanto en el país como fuera de él, el animal que sigue reinando es el cóndor.

Pero no solo en la evidencia de la fuerza física encontramos muestras de que el cóndor sigue vigente. Si nos centramos en la extensión de la independencia chilena hacia la lucha de la mujer por alcanzar espacios de igualdad, la tarea no se limitó a las primeras décadas del siglo XX, no se concluyó por el solo hecho de que la mujer pudiera acceder a la universidad. Es decir, el "ha ganado" sigue en proceso. Si recién los primeros frutos de ese camino se vieron en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia Nacional, ahora que Chile está inmerso en las actividades de conmemoración del Bicentenario, la lucha de la mujer es un tema que se sigue escribiendo.

Recién en junio de 2009 en Chile se ha visto la promulgación de una ley de igualdad de remuneraciones entre hombres y mujeres, que busca poner fin a la brecha salarial según la cual las mujeres ganan 30% menos que los hombres en el desempeño de una misma función[8]. Al mismo tiempo, preocupa en Chile el llamado femicidio o asesinato de mujeres, que en 2008 dejó 59 víctimas y que hasta el 8 de julio de 2009, había generado 24 muertes[9]. Estos son dos ejemplos de la situación actual de la mujer chilena que nos muestran que la búsqueda de equilibrio propugnada por Gabriela Mistral todavía está en proceso de construcción.

Me propuse recomponer los límites del fin de la independencia y de la conformación de la república, a la luz de los textos de Gabriela Mistral y Amanda Labarca. La primera invitaba a terminar con el reinado del cóndor, un símbolo que ha estado –en la historia de Chile– ligado a la idea de fuerza y temor. Jorge Montealegre destaca las "connotaciones chovinistas" (2008) que se le han dado a este símbolo, a través de la enumeración de algunos ejemplos, como Los Cóndores de Chile, un grupo simpatizante nazi que hacía propaganda hitleriana en el país en el marco de la Segunda Guerra Mundial; y también la Operación Cóndor, nombre bajo el cual

trabajaron en conjunto los servicios de inteligencia de diversas dictaduras militares latinoamericanas, incluyendo la chilena.

Labarca planteaba el mismo cambio de paradigma, descubrir que nuestros héroes y heroínas no son necesariamente los que independizaron a nuestros países por medio de la lucha armada, sino aquellos que lo siguen construyendo, en particular abriendo espacios para la mujer.

Ambas intelectuales se preocuparon –con su labor– de abrir dichos espacios. Por la condición subordinada en que ha permanecido la mujer, su trabajo en la construcción de la historia –en la oficial y en su propia historia– ha quedado silenciado, ya que ha primado el discurso hegemónico masculino. Sin embargo, las mujeres siguen intentando contar su historia por ellas mismas. Eso es justamente lo que proponían Mistral y Labarca: ser parte de esa construcción, hablar por sí mismas y presentar nuevas miradas para términos y símbolos que se habían vinculado a la fuerza durante 100 años de historia republicana.

Mistral sostenía que teniendo en cuenta la "humillación primitiva" en que había estado sumida la mujer en el pasado, hacia comienzos del siglo XX esta ya había realizado conquistas considerables, pero que aún le quedaba mucho trabajo y esfuerzo para "entonar un canto de victoria" (1992: 44).

Siguiendo los pensamientos de Mistral y Labarca, podemos ver que esos esfuerzos deben seguir produciéndose porque la igualdad de la mujer y la justicia social siguen siendo tareas pendientes de la república, en el año de la celebración del Bicentenario.

* * *

Referencias bibliográficas

Apter-Cragnolino, Aída. "Amanda Labarca, ideas nuevas,

imaginarios tradicionales". En: Alicia N. Salomone: Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.

Baeza, Adrián. "La poética del desplazamiento en Poema de Chile de Gabriela Mistral". Revista Cyber Humanitatis, N° 23, 2002, http://www. cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/ texto_simple2/0,1255,SCID%253D 5936%2526ISID %253D258,00.html.

Cuadros, Ricardo. "Elogio de la bestia fina". En: Crítica.cl. Publicado el 23 de noviembre de 2006 en http://www.critica.cl/ html/rcuadros_13.htm.

Echeverría, Inés. Alma femenina y mujer moderna. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Grez, Vicente. Las mujeres en la independencia. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1878.

Guerra, Lucía. La mujer fragmentada: Historias de un signo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.

Labarca, Amanda. Feminismo contemporáneo. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1947.

Mistral, Gabriela. "La instrucción de la mujer". En: Gabriela Mistral en la Voz del Elqui. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas,

Archivos y Museos, 1992, 43-45.

——. “Menos cóndor y más huemul”. En: Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1998, 368-370.

Montealegre, Jorge. “Identidad y representaciones en un mundo globalizado”. Revista Polis, N° 18, 2008, http:// www.revistapolis.cl/polis%20 final/18/iden.htm.

Peña, Patricia. “y las mujeres, ¿dónde estuvieron? Mujeres en el proceso independentista chileno”. En: Anuario de Postgrado, universidad de Chile, volumen 2, 1997, 235-252.

[1] Gabriela Mistral publicó originalmente el texto “Menos cóndor y más huemul” como una columna en el diario El Mercurio el 11 de junio de 1926. En dicha época, todavía eran frecuentes los análisis suscitados por la celebración del Centenario chileno en 1910.

[2] Hago referencia al artículo “La instrucción de la mujer”, que fue publicado en 1906. Gabriela Mistral tenía 16 años y ya manifestaba las ideas que luego desarrollaría en su obra poética y también en la ensayística.

[3] Galvarino Gallardo Nieto fue alcalde de Santiago entre 1943 y 1946. El artículo de Amanda Labarca, titulado “Mujeres próceres” es de 1946 y fue la forma en que la Asociación de Mujeres Universitarias decidió protestar públicamente en contra de la decisión edilicia.

[4] Isabel Le Brun y Antonia Tarragó fueron dos mujeres que se preocuparon por la educación femenina en Chile. Ambas dirigieron establecimientos educacionales secundarios destinados a las mujeres y lucharon por establecer planes de estudio que consideraran a las mujeres y su preparación para dar exámenes de admisión a la universidad. Sus acciones fueron clave en la elaboración del llamado Decreto Amunátegui (1877), que posibilitó el ingreso de las mujeres a la educación universitaria.

[5] En este sentido es iluminador lo que escribe Aída Apter-Cragnolino en relación con los textos de Amanda Labarca: "En el sistema de significación que construye Labarca, la mujer como lámpara es aquella que intenta romper la pasividad del espejo, que sólo es capaz de reflejar y por lo tanto incapaz de iluminar, es decir de crear su propio discurso […] para definirse como sujeto y desarrollar su propia conciencia (2004: 255). Desde esta perspectiva, para el alcalde Gallardo Nieto la mujer sería como un espejo, mientras que Labarca la plantea como una mujer lámpara, que tiene luz (y valor) por sí misma.

[6] La columna de Rodríguez es citada por Lucía Guerra en su libro La mujer fragmentada. En el texto, ella plantea que el discurso hegemónico quiere impedir que la mujer participe en la construcción de la historia del país (2006: 71).

[7] Ricardo Cuadros da algunos ejemplos, como Mayo del 68 o la cultura hippie. Sin embargo, sostiene, esos intentos duraron "menos que un suspiro" (2006).

[8] Según datos registrados por el Servicio Nacional de la Mujer, Sernam.

[9] Según datos registrados por el Servicio Nacional de la Mujer, Sernam.

GILDA WALDMAN M.

(universidad Nacional Autónoma de México - México)

Mujeres por mujeres. Miradas femeninas en la novela histórica contemporánea chilena

Una de las más interesantes propuestas narrativas en la actualidad se refiere no sólo a la confluencia entre géneros literarios, sino también a la intersección de fronteras entre realidad y ficción. En esta línea, la creciente convergencia entre el discurso histórico y la literatura se ha traducido, muy claramente en América Latina, en una extensa producción de novelas de nuevo cuño, que si bien conservan algunas convenciones propias del género de la novela histórica tradicional, se acercan mediante estrategias narrativas experimentales a las nuevas corrientes historiográficas que, en nuestro continente, ocupan un lugar visible en universidades y centros de investigación (Sábato, 2001). Sustentadas en modelos teóricos y conceptuales que cuestionan radicalmente las verdades canonizadas y la solidez de los enunciados del discurso tradicional, ellas re-leen de manera diferente la historia latinoamericana, reconstruyendo, por ejemplo, la cultura de los sectores populares, rastreando la vida cotidiana, desmitificando a los personajes fundacionales, incorporando temas y sujetos silenciados por la reflexión tradicional, a la luz de problemas contemporáneos (Pons, 1996) y rompiendo con el mito de la homogeneidad social para evidenciar las grietas e intersticios de un mundo diversificado y plural. De allí, entonces, que este género, a través de diversas estrategias narrativas, constituya una polifonía discursiva orientada a aprehender y re-leer la realidad latinoamericana, examinando la historia del continente no sólo en sus momentos “fundacionales”,

sino también en sus etapas más recientes, revelando lo que el discurso "oficial" ha silenciado, censurado, ocultado (Pons, 1996). En este sentido, la "ficción" literaria presente en la nueva novela histórica ha apoyado notablemente el trabajo iniciado por los científicos sociales, ensayistas y filósofos, contribuyendo en forma activa a la búsqueda y definición de la especificidad identitaria del continente.

Ciertamente, este retorno obedece no sólo a una sensibilidad relacionada con el discurso de la posmodernidad –en cuanto voluntad descentralizadora y cuestionadora de los discursos absolutizantes del saber– sino también al imperativo de preguntarse, de nueva cuenta, sobre el verdadero rostro de la identidad –nacional y cultural– del continente. Procesos tales como el desencanto frente al fracaso de las esperanzas de desarrollo impulsados en los años 50 y 60, las crisis políticas de los 70, el fracaso por crear gobiernos populares, la derrota de los movimientos políticos armados, el resurgimiento de las dictaduras militares, el descalabro económico que significó la "década perdida de los 80", etc., han obligado a volver el rostro al pasado para reinterpretar lo que hemos sido (o no) y lo que hubiéramos podido ser si los procesos fallidos del desarrollo social no hubiesen sido tales. A la luz de desafíos tales como la globalización, la multiculturalidad, la debilidad institucional democrática, los desequilibrios financieros, los desafíos del narcotráfico y la escasa vigencia de los derechos económicos y sociales de gran parte de la población, la re-escritura de la historia se convierte en una pregunta problemática, más allá de las fracturas y contradicciones de un discurso oficial, insuficiente ya para legitimar un proyecto de nación y de identidad nacional sustentados sobre los principios de unidad política y homogeneidad.

En Chile, el tema de la identidad adquirió durante los años 80 una relevancia particular, al calor de los grandes cambios sociohistóricos que recorrían al país y de los retos que implicaba pensar en un nuevo proyecto de nación. En esta línea, la reactivación sobre el debate de la historia constituyó uno de los fenómenos más controvertidos en el proceso de transición (Jocelyn-Holt, 1997, 2004; Portales, 2004) y un vasto e interesante trabajo historiográfico se abocó a la tarea de pensar "otras" formas de hacer

historia, al tiempo que una interesante corriente narrativa daba paso a la publicación de un gran número de novelas las cuales, desde la clave del presente, revisaban diversos episodios del acontecer del país. Así, desde comienzos de los años 90, iniciado el período de la transición, y en el marco del resurgir de la nueva narrativa chilena, un grupo importante de novelistas se preocupó en indagar en el pasado del país, a fin de explorar algunos de los períodos más significativos de la historia chilena. En esta misma línea, y en el marco del resurgimiento de una literatura escrita por mujeres, cabría destacar la producción de una amplia gama de novelas que recuperan diversas figuras femeninas. Representación de una voz que a través de un "decirse" –un "producir hablas de mujeres" (Olea, 2000: 58)– esta nueva modalidad del género crea y re-construye la imagen de mujer legada por la palabra literaria masculina, cuestionando sus cánones y paradigmas (Guerra, 2007). Se trata de una escritura original, incisiva y diversa, un habla resistente a las normativas dominantes. "En esa resistencia se configuró la voluntad de una escritura de mujeres antiedípica, ilegítima, sin reconocimiento de padre ni madre, oscilante en múltiples (des)identidades, buscando asumirse en lo oscuro de un signo interrogante de las verdades y las genealogías dominantes" (Olea, 2000: 58). Esta novelística revela una visión de mundo distinta que "implica bucear en las zonas silenciadas de ese yo sitiado en el vacío" (Guerra, 2007: 30), iluminando a los personajes femeninos que habían sido condenados a la periferia de la historia, franqueando los silencios, carencias y omisiones del discurso logocéntrico, reconstruyendo las huellas perdidas de las voces que perturbaban la "línea única" de la historia oficial, develando las subjetividades alternativas inadvertidas por el gran relato épico tradicional, y legitimando una mirada autónoma, distinta, sobre un mundo que antes sólo era explicado desde la mirada masculina[1].

En términos amplios, este nuevo corpus enfatiza tres momentos históricos fundacionales: Conquista, Colonia e Independencia. Ello no es casual. Conquista y Colonia son la cuna de las tendencias autoritarias que han recorrido al país desde sus orígenes, ligadas con el imperativo de construir un orden y una legalidad frente a las permanentes amenazas de los indígenas (Portales, 2004), al tiempo que la Independencia es el hito a partir del cual se proyecta la organización de un Estado-Nación y de su consecuente "identidad

nacional". Pero en el caso de la nueva novela histórica escrita por mujeres, un rasgo especialmente marcado es el desplazamiento de la mirada hacia las figuras femeninas –enriqueciendo y complejizando la presencia de quienes, mudas y ausentes, no aparecían en las "grandes narrativas"– y haciendo visible su fuerza en una sociedad como la chilena en la que, al igual que el resto de Latinoamérica, desde los tiempos de la Conquista la presencia de la madre –indígena– dejó hondas huellas en una estructura social y familiar caracterizada por la ausencia del padre –español– y la ilegitimidad de sus hijos (Montecino, 1996). En este texto, abordaremos algunas de las miradas literarias femeninas que reinstalan como protagonistas a algunas mujeres claves de la historia nacional en el escenario de lo imaginario, recuperadas desde distintos ángulos y privilegiado distintas dimensiones.

La primera de ellas es Inés de Suárez, una de las primeras mujeres llegadas a América, cuyo papel en la fundación de Chile ha pasado más bien desapercibido y que la historia, voluntaria o involuntariamente, no ha valorado lo suficiente. Así, por ejemplo, las biografías sobre Pedro de Valdivia casi no la mencionan, o si lo hacen, es sólo de manera tangencial y como la criada-concubina del conquistador (Weldon, 1946; Eyzaguirre, 1963; Pumar, 1990). La novela de Isabel Allende, Inés del alma mía, (2006) resignifica a esta figura desde la perspectiva de un relato en primera persona, escrito en forma de crónica testimonial y que, comenzado desde los momentos finales de su vida, agotadas ya sus fuerzas como "conquistadora y fundadora del Reino de Chile" (Allende, 2006:14) reconstruye toda su vida desde su infancia en Plascencia, sus inicios como costurera, su llegada al Nuevo Mundo en busca de su marido (fallecido en Perú), y su enamoramiento de Pedro de Valdivia que la lleva a acompañarlo en la aventura de fundar Chile junto con una pequeña hueste de soldados y algunos indígenas yanaconas. Única mujer que participó en lo que fue una empresa de hombres solos, Inés de Suárez aparece en la novela de Isabel Allende como un aguerrido soldado más, montando como varón y usando en los encuentros bélicos un "yelmo, una coraza liviana de cuero y protecciones en las piernas… (pues) de otro modo habría muerto a flechazos". (Allende, 2006: 168). Abandonada por Valdivia a instancias del clérigo La Gasca, legítimo representante del rey en Perú, por su condición de hombre casado, Inés de Suárez contrae

matrimonio con Rodrigo de Quiroga, quien asumió el mando de Santiago como capitán general a la muerte de Valdivia, y posteriormente el cargo de Gobernador de Chile. En ese momento, ella pasó a ser una suerte de "primera dama colonial", consolidando su posición en el Reino de Chile. Isabel Allende representa a Inés de Suárez como una mujer fuerte, decidida, ambiciosa, valiente, apasionada, desafiante y rebelde, quien no sólo logra ejercer una fuerte influencia en la toma de decisiones de quien fuera el protagonista principal de la Conquista en un territorio indomable, sino que también, dotada de un enorme valor físico y emocional para sobrevivir a las incursiones desorganizadas y devastadoras en tierras indígenas, y que con frecuencia se hizo cargo de la expedición en medio de un entorno incierto y hostil. De hecho, fue su protagonismo el que, varias veces, dio una vuelta de tuerca a los acontecimientos. Tal fue el caso de la defensa de Santiago en septiembre de 1541, cuando la naciente ciudad fue quemada por los indígenas. Doña Inés logró detener el ataque decapitando a los caciques prisioneros que alentaban a los suyos y arrojando luego sus cabezas a los enemigos indígenas.

Era densa la humareda, tremenda la confusión, ensordecedor el ruido. Estábamos trastornados, luchando por nuestras vidas, locos de sangre y violencia… Y entonces enarbolé la pesada espada a dos manos y la descargué con la fuerza del odio sobre el cacique que tenía más cerca. …El resto no lo recuerdo bien. …Uno de los guardias aseguró después que decapité de igual forma a los otros seis prisioneros, pero el segundo dijo que no fue así, que ellos terminaron la tarea. Que Dios me perdone (Allende, 2006: 233-4).

Desde el afecto y la empatía vital con la protagonista, Isabel Allende le atribuye a Inés de Suárez el haber impulsado la vida pro ductiva y comunitaria del nuevo poblado.

Apenas clavamos la primera estaca en la plaza descubrí mi vocación y no la he traicionado. Desde entonces he creado hospitales,

iglesias, conventos, ermitas, santuarios, pueblos enteros… Asumí con porfía el trabajo de fundar, que en el Nuevo Mundo corresponde a las mujeres. Los hombres sólo construyen pueblos provisorios para dejarnos allí con los hijos, mientras continúan sin cesar la guerra contra los indígenas del lugar. Han debido transcurrir cuatro décadas de muertos, sacrificios, tesón y trabajo para que Santiago tenga la pujanza de la que hoy goza….Puse a las mujeres y a los cincuenta yanaconas…a producir mesas, sillas, camas, colchones, hornos, telares, vajillas de barro cocido, utensilios de cocina, corrales, gallineros, ropa, manteles, mantas y lo indispensable para una vida civilizada. Dedicábamos gran cuidado a los animales domésticos. Hice almácigos para plantar en la primavera (Allende, 2006: 194-5).

Desde la perspectiva literaria de Isabel Allende, la fuerza de Inés de Suárez la aleja de la imagen de mujer abnegada, dulce, leal y servicial, predominante en la cultura española, y que la Colonia instauraría más tarde en el imaginario nacional. Ello no obsta, sin embargo, para que la Gobernadora, "cargo que la gente me ha dado durante cuarenta años" (Allende, 2006: 201) se asuma como "madre de nuestro pequeño poblado" (Ibíd.), aunque al final de su vida, y examinando el mundo que ha resultado de la travesía emprendida con tenacidad junto a Pedro de Valdivia, Inés de Suárez aventure que será el mestizaje el eje de la futura conformación étnica de Chile en la posterior sociedad colonial, dependiente de una lejana monarquía europea, ajena a las luces de la Ilustración.

Por otra parte, pero en esta misma línea, el libro de Virginia Vidal, Javiera Carrera. Madre de la patria (2000) reivindica el protagonismo histórico de Javiera Carrera, hermana de José Miguel, uno de los personajes más controversiales de la historia chilena y quien fuera figura clave en la historia de la Independencia y en la construcción de la nación. Vidal pone el acento en el apasionado quehacer político de esta mujer, crucial en la tarea de proyectar una nueva nación. Así, es Javiera quien alienta la primera imprenta que llega al país, apoya la consolidación de las instituciones republicanas, y contribuye a la preparación y organización del nuevo Estado, hasta el punto no sólo de asumir el exilio de sus

hermanos junto a ellos, después de la derrota que significó la batalla de Rancagua, sino de influenciarlos de tal manera que sería esta influencia la que los llevaría a arriesgarse en enfrentamientos y pasiones que los arrastrarían a la muerte. La constitución textual de este personaje en la novela de Virginia Vidal –Javiera aparece como una mujer de carácter fuerte y tenaz, cuya vida gira en torno al quehacer político en un momento de confusas tensiones– se contrapone al discurso histórico patriarcal, procurando develar las carencias y omisiones de una historia constituida a través de un discurso logocéntrico. La propuesta de la autora subvierte la retórica oficial, descodificando la imagen de Javiera Carrera, cristalizada ahora como un personaje transgresor de los cánones preestablecidos y de los convencionalismos sociales impuestos por la sociedad patriarcal. El relato, realizado de acuerdo con un modelo narrativo cronológico y sustentado en la investigación de textos históricos, documentos de la época, cartas personales y familiares y objetos pertenecientes a Javiera Carrera, recompone la historia desde la perspectiva de la propia enunciante, para dar cuenta, desde su punto de vista, de lo acontecido.

Desde otro prisma, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, la Quintrala (1604?-1665) –figura irresistible para historiadores, cronistas y literatos en tanto fue una de las mujeres más misteriosas y temibles de la historia chilena, no sólo por su hermosura y riqueza, sino por su leyenda de "bruja asesina en pactos con el diablo"– es iluminada en la nueva novela histórica por Mercedes Valdivieso, en Maldita yo entre las mujeres (1991). En ella se cruzan herencias españolas, alemanas e indígenas, y la memoria colectiva y el discurso oral catalogaran como una mujer fatal, apasionada y terrible que asesinara a sus amantes y torturara a sus criados. Para el historiador Benjamín Vicuña Mackenna (2001)[2] ella constituyó el símbolo negativo del discurso fundacional con el que se construía, desde mediados del siglo XIX, un proyecto de país "civilizado". Descendiente de abuelos indígena y español, encarnación de la oligarquía criolla y del linaje mapuche, rica en tierras, esclavos y dinero, y acusada de innumerables crímenes y torturas, la Quintrala –de quien la leyenda cuenta que era una mujer hermosa, poseedora de una magnética melena roja como el fuego– se convirtió a lo largo de varios siglos en un mito, ubicada en el lado oscuro de la leyenda. Ausente de la historia hasta el

último cuarto del siglo XIX, a pesar de formar parte de la memoria colectiva y el discurso oral, la Quintrala fue retomada por Vicuña Mackenna como una figura que disturbaba la construcción de una "identidad nacional" sustentada en la exclusión de la presencia indígena, exclusión que expresaba, de hecho, un asunto no resuelto en la historia chilena: la guerra de tres siglos contra la población indígena, que dejó profundos rasgos antimapuches en la identidad chilena.

Desde la perspectiva liberal de Vicuña Mackenna, era la ascendencia mapuche de la Quintrala y su mezcla de sangres lo que la inducía a cometer los crímenes de los que se la acusaba. Desde una perspectiva igualitaria, también presente en Vicuña Mackenna, la Quintrala representaba el poder aristocrático de la oligarquía colonial, no perpetuable ya en la sociedad chilena del siglo XIX. Asimismo, desde un discurso patriarcal, su "lascivia" y "pacto con el demonio" la volvían la antítesis de la "mujer chilena" de la época, recatada y fiel. En la perspectiva de Mercedes Valdivieso, Catalina de los Ríos y Lisperguer –la mujer fatal, apasionada y terrible que asesinara a sus amantes y torturara a sus criados– aparece como la fundadora de una nueva estirpe de mujeres, que reivindica su ascendencia materna mapuche, reconoce su sangre indígena y se enorgullece de su herencia múltiple, lo cual no sólo la distingue del resto de una sociedad que niega sus raíces indígenas, sino que la transforma en una mujer más libre, menos temerosa y más dispuesta a romper las reglas impuestas con sangre por los europeos, condenada por tanto por el poder patriarcal homogeneizador y excluyente de la época colonial.

En contraposición con la visión que la asociaba con los males que traía el pueblo mapuche a la cultura –primero colonial y luego nacional– esta nueva perspectiva literaria privilegia el mestizaje de Catalina de los Ríos y Lisperguer, sugiriendo que éste constituye una parte oculta, pero siempre presente, de la identidad nacional. Pero, sin duda, y desde la mirada femenina, la Quintrala no habría sido quien fue sin hacer alusión a su linaje femenino, en especial a su abuela, Agueda Flores, y su tía, María Lisperguer Flores, mujeres fuertes y sexuales, recreadas literariamente en la novela de Juanita Gallardo, Herencia de fuego (2003), construida como un mosaico que abarca la historia íntima de cuatro generaciones de mujeres de

la familia de Catalina de los Ríos y Lisperguer. En la novela de Gallardo, Águeda Flores, la abuela de la Quintrala –hija de princesa inca y encomendero alemán, es presentada como poderosa, brillante y extremadamente rica, representación límpida del poder aristocrático de la oligarquía colonial– fue una mujer culta que debió aprender a manejarse entre los poderes económicos, sociales, políticos de la autoridad real y el poder civil y los de la iglesia, y religiosos de su época. A su vez, su tía, María Lisperguer Flores, transgredió los cánones preestablecidos y los convencionalismos sociales impuestos por la sociedad patriarcal, no solo por sus relaciones adúlteras, sino también a través de una sexualidad desafiante, exhibida públicamente ante los órganos de poder coloniales.

Una tercera mirada hacia las figuras históricas femeninas la ofrecen las novelas de Juanita Gallardo, Déjame que te cuente (1999), y La emperrada, de Marta Blanco (2001), las cuales contraponen narraciones alternativas a los modos en que se ha ido construyendo –desde los albores de la Independencia hasta la expansión y consolidación de la República– un legado historiográfico oficial que, con grueso cincel, exaltó una imagen sobrehumana de los héroes nacionales, tendente a inmortalizarlos sin claroscuros o matices. Si la negación de parte del pasado indígena/mestizo fue parte sustancial de la configuración de la identidad, ella se sustentó, asimismo, en la gesta de los héroes nacionales como representación de los valores que configurarían un sentido de nación. En momentos decisivos de la Independencia, fue necesario cristalizar nuevos ideales, que pusieran fin al pasado colonial; y para ello, las vidas de los héroes constituyeron la encarnación perfecta de virtudes especialmente valiosas: genio militar, virilidad, coraje para jugarse la vida en aras de la fe republicana, anhelo de patria, etc. Ese es el caso, por ejemplo, de quien fuera la gran figura emblemática de la Independencia de Chile: Bernardo O'Higgins. General en jefe del ejército patriota y forjador de un país en medio de una guerra, la iconografía presenta usualmente una figura en la que el aire aristócrata y la talla imponente estilizada exhalan un valor ilimitado. Asimismo, las biografías de O'Higgins destacan la entrega de su fortuna y la renuncia a sus proyectos individuales en aras de sus ideales de libertad y de construcción de la patria. Estos retratos de O'Higgins no dejan entrever su estatura pequeña ni su

constitución robusta. Tampoco las biografías explicitan la humillación que lo persiguió a lo largo de toda su vida por su carácter de hijo ilegítimo, ni hacen mayor referencia a su relación con Rosario Puga, una joven rebelde y tenaz, todavía casada legalmente durante el periodo de sus amores y madre de su único hijo, a la cual en el mejor de los casos y en unas pocas líneas, se califica como una astuta cortesana que sedujo a un inexperto. Es precisamente este episodio, virtualmente omitido de la "historia oficial" como si menoscabara los blasones del prócer, el que recupera la novela Déjame que te cuente, de Juanita Gallardo. Desde el título mismo, el relato enuncia un aire de confesión: en el patio embaldosado de una casona en Lima, poco después de la abdicación de O'Higgins, la vieja criada de la familia Puga comenzará a transmitir al pequeño Demetrio la verdadera historia de su madre, una audaz mujer que se separa de su marido, se enamora del prócer en pleno fragor de la guerra, lo sigue en la derrota, da a luz un hijo, pide el divorcio a su primer marido demandando en seis ocasiones pensión de alimentos, y abandona después al entonces Director Supremo por otro hombre con el que tendrá dos hijos más. Inserta en un ámbito íntimo, la narración/ testimonio se vuelve paulatinamente el lente poético de una memoria que recuerda acontecimientos que la historia jamás relató, despreocupada de la "verdad histórica" registrada en lo documentos, siguiendo los pasos de quien no figura en panteones o efemérides. Al preguntarse el por qué de la omisión del nombre de Rosario Puga de la historia nacional, la vieja Candelaria siembra sospechas sobre la construcción del discurso histórico, ofreciendo una voz plausible a sus silencios y examinando críticamente las conflictivas batallas en torno a su legitimidad.

De igual modo, La emperrada, de Marta Blanco, reconstruye la figura de Constanza de Nordenflycht, la amante de Diego Portales y madre de sus tres hijos, reducida por la historia a una sombra imperceptible, cuya figura quedó envuelta en el misterio y perdida en el tiempo, permanentemente vetada por haber sido un personaje conflictivo en la vida de Portales, el gran "forjador de la nación chilena" en aquella versión de la historia que funge como núcleo central de identificación de la identidad nacional. En esta línea, la novela se interna en la vida oculta de Portales a través de la mirada y la voz de Constanza, cuya propia existencia modifica la imagen de

austeridad de un hombre intachable y de conservadora corrección. Desde la figura ausente de Portales, el texto rastrea las difusas señales de relatos entrecortados, vocabularios incompletos y acontecimientos olvidados, incorporando en la narrativa histórica la dimensión fracturada y convulsa de la biografía del personaje más allá de la lógica del documento o la reificación del pasado en un bloque conmemorativo sin fisuras. Constanza –el fantasma que siempre estuvo allí pero que ni el país ni los historiadores quisieron ver y que quizá por ello fue quien sufrió con mayor severidad el olvido de la historia– reclama su reconocimiento en un lenguaje de lucidez casi enloquecida, que muestra las contradicciones de la sacralización portaliana. La litografía borrosa de Constanza –pero presente en esta novela– hace público lo privado en un relato que cobra dimensión política, a través de una memoria re-resignificada en el dolor y sufrimiento corporeizados en el cuerpo femenino. Constanza narra al "Otro" (Portales) relativizando de un plumazo la historia dominante a través de un testimonio que no podría aparecer en documentos públicos ni en los testimonios judiciales, pues su relato no está ligado a la prueba jurídica, fáctica, fría, precisa. Esta mujer –herida al borde de la agonía que la llevará a la muerte en circunstancias extrañas y jamás aclaradas a los pocos días del asesinato del Ministro– hace visible lo invisible, tejiendo el hilo fragmentario de su propia narrativa al dar voz a quien no la tiene, en un relato oral que se recorta sobre una polifonía coral que llena todos los espacios de la novela para crear, al mismo tiempo, la imagen abigarrada, colorida, paradójica y confusa de un país que aún no logra delinear el perfil de su futura identidad. La novela no se enfoca sólo en Portales, "el creador de la República", sino en la "plaza pública" que, en lenguaje coloquial, también atrapa la memoria huidiza mediante chismes y confesiones para desnudar el mito y desmitificar a la historia. En un relato desordenado y fragmentado que recupera lo minúsculo y lo fragmentario, lo trivial y concreto, la voz coral ("Dicen, por ahí"), presenta al Portales lujurioso, eximio bailarín de zamacueca, asiduo a burdeles, escéptico y cínico, intruso, excéntrico y arrogante, expresando el descrédito de los héroes de la nación que, en el entorno de la creciente debilidad del Estado-Nación, perderían su carácter emblemático.

Sin pretender en este momento dilucidar si existe una especificidad

de la novela histórica femenina que la diferencie del resto del corpus –o sea, si es válido establecer una frontera genérica hombre/mujer para caracterizar este tipo de práctica literaria– y sin intentar responder a la interrogante clave: "¿Existe una escritura –y entonces un lenguaje, un pensamiento– femeninos? Y, si esto es así, ¿qué significa escribir, hablar, pensar, como una mujer?" (Arfuch, 2007: 127). Cabe destacar que las miradas femeninas esbozadas en torno a los personajes femeninos de la historia nacional a las que hemos aludido son, en el marco de la absoluta heterogeneidad o multiplicidad de modalidades discursivas, fruto de un largo trabajo de investigación a partir de fuentes históricas y documentales disponibles. Todas ellas recrean figuras femeninas fuertes, pasionales e inteligentes, con una aguda conciencia crítica de su situación y su tiempo, que se resisten a insertarse y aceptar los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta, transgrediendo el orden social, jurídico y religioso de las convenciones patriarcales, ajenas a las cristalizaciones tradicionales de "lo femenino", y que precisamente por constituir la antítesis de la "mujer chilena" –recatadas, fieles y dependientes– fueron condenadas por el poder patriarcal homogeneizador y excluyente de los siglos XVII, XVIII y XIX. Dichas miradas privilegian la situación de soledad de las mujeres: los hombres están combatiendo, haciendo política, presos, muertos o ausentes, lo cual constituirá una marca de origen en la estructura social y familiar del país. Al mismo tiempo, uno de los nudos cruciales en la representación de estas figuras femeninas lo constituye una mirada intimista como lugar de enunciación, inclinada hacia los mundos subjetivos, "…ese complejo y semi-oculto mundo de los afectos, sentimientos, y representaciones simbólicas… (de) imágenes y emociones, de miedos y anhelos, de simpatías y odios, de resentimientos e identificaciones" (Lechner, 2002: 45), ofreciendo, desde la perspectiva de un "hablar como mujer", una visión ya no monolítica, sino inconclusa de la Historia. Así, desde una óptica íntima y familiar, la extensa polifonía de este discurso femenino no destaca los grandes escenarios de la Historia, sino un multifacético fresco de los detalles, pequeñeces, rutinas, grietas, silencios y olvidos de la vida cotidiana, lanzando –en contraposición con los estereotipos o censuras patriarcales– turbadoras luces sobre la intimidad de los grandes personajes históricos. Por otra parte, el tono confesional y, en ocasiones la dispersión de la voz autorial en

los relatos (autobiografías, memorias, cartas, crónicas confesionales, conversaciones, relatos de vida, testimonios) enuncia la multiplicidad de verdades posibles en las interpretaciones de la historia nacional, en contraposición con la existencia de un discurso central y único. La multiplicidad de estas interpretaciones –excluidas de la historiografía tradicional– convierte a este corpus literario en una manera distinta de construir los relatos históricos, persiguiendo los rastros fragmentarios y dispersos de una verdad que se oculta tras una historiografía congelada y abstracta.

Por otra parte, si la escritura femenina "será cuestión de cuerpo, no solamente porque éste se encuentre presente, descripto, puesto en juego, explorado, dotado de voz", (Arfuch, 2007: 132) en las miradas femeninas a las que hemos hecho alusión, el cuerpo, usualmente relegado a la dimensión de lo prohibido, es escenario, protagonista y arma en contra de las instituciones represivas. Los cuerpos de las protagonistas –a través de los cuales se hace explícita su subjetivización– no son cuerpos disciplinados por el pacto patriarcal, sino que se juegan en el escenario de lo público. Escribir el cuerpo es penetrar en el infinito ámbito de lo no dicho. El cuerpo mudo da paso a cuerpos voluptuosos, incendiarios y encendidos, dotados de una sexualidad exigente, arrogante y audaz, que puede ejercerse fuera del marco normativo de las instituciones. Por ejemplo, a María Lisperguer Flores, personaje transgresor de los cánones preestablecidos y de los convencionalismos sociales impuestos por la sociedad colonial, "por la calle los hombres la miraban como a un durazno recién desprendido del árbol y se sintió feliz de estar en su pellejo; supo que se podría ofrecer a la vista, el olfato, el saboreo y al tacto de quien ella quisiera", (Gallardo, 2003: 63). A su vez, Rosario Puga seduce a O'Higgins siendo todavía una mujer casada. Su pasión y su urgencia permanente "de reencontrarse con Bernardo (porque) seis días sin verlo había sido su ofrenda a la Patria y lo que seguiría, significaba un sacrificio más allá de lo humano. Sus ganas de verlo eran peores que una picazón por todo el cuerpo y la ponían de mal genio y la hacían llorar por cualquier motivo" (Gallardo, 1999: 93) horadan la cristalización de la Ley que O'Higgins representaba. Más tarde, su intensidad sexual le roba el alma a José Antonio Pérez Cotapos, el peor enemigo del Director Supremo. "Lo vio enseguida; sólo con pantalones y botas, junto a varios peones que ayudaban a una yegua a parir. Apenas

alcanzó a verle un hombro y el brazo, cubiertos de gotas de sudor. Se retiró de inmediato…. Durante semanas imaginó el cuerpo de José Antonio a partir de esa visión" (Gallardo, 1999: 188) hasta el momento de "tener la certeza de que si ella quisiera, ese hombre se podría convertir en su amante. No alcanzó a saber si era lo que deseaba; esa misma noche la pasaron juntos… No sabía qué pensar ni qué esperar y el cuerpo se le humedecía entre recuerdos y pensamientos de futuro" (Gallardo, 1999: 190-191).

A su vez, Constanza de Nordenflycht "echaba olor como una santa, pero no de santidad precisamente, le brotaba de los poros un efluvio, echaba olor a miel o a almendra, le brotaba un calor que atravesaba su calavera, y le traspasaba esa piel de papel de arroz, uno lo sentía…" (Blanco, 2002: 145).

Ciertamente, se trata de un erotismo que, como espacio de tensión, encuentro y transgresión, tiene clara relación con lo político. Si no hay acontecimiento público que no alcance a la privacidad de las personas, la política también estará siempre cargada de las más variadas tonalidades de la subjetividad (lo que Norbert Lechner denomina la carga subjetiva de la política). En este sentido, y desde la relación de lo femenino con el poder, el cuerpo se vuelve espacio político crucial de confrontación. De igual modo, cabe señalar que en las novelas analizadas se desmantela el mito de la maternidad como destino único de las mujeres de la época, deconstruyendo la anatomía como destino inexorable en la construcción de la identidad y desplazando el papel socialmente asignado a la mujer, que la convierte únicamente en madre "legítima" a través de la normativa del matrimonio. Así, por ejemplo, la Inés de Suárez presente en la novela Inés del alma mía, renuncia sin remordimientos a la maternidad. Javiera Carrera dedica su vida a la causa de la Independencia, asumiendo el exilio de sus hermanos y separándose por tal razón de su marido e hijos, resistiéndose a todas órdenes y prohibiciones y sustituyendo la maternidad por la política. Por su parte, Constanza de Nordenflycht asume la estigmatización social de un amasiato cuyos hijos no fueron reconocidos en vida por el padre y, más aun, falleciendo a los pocos días del asesinato de Portales y dejando a sus hijos en la indefensión. En esta línea, el eje de la maternidad ya no constituye el principal trazo identitario de los personajes históricos femeninos

recreados en las novelas en cuestión, provocando en consecuencia no sólo una ruptura en el imaginario epocal, sino la dislocación de la idea de "maternidad natural". La renuncia a la maternidad o el incumplimiento de dicho destino es, en las novelas referidas, afirmación de los intervalos, intersticios y grietas de una identidad femenina en la que se exploran nuevas formas de subjetividad.

Literatura libre y vivaz que escapa al dogmatismo falocéntrico, la vasta aparición de novelas históricas escritas por mujeres en torno a figuras femeninas resulta particularmente significativa en un momento en que una sociedad como la chilena, crecientemente diversa, heterogénea y compleja, ya no se reconoce en una Historia homogénea ni asume que ésta, como "discurso oficial" de la nación, sea todavía posible. En un horizonte incierto, y debilitada ya la épica al servicio de un proyecto único, estas novelas rescatan los restos mudos de historias que son siempre "otras", desempolvando acertadamente los fragmentos de múltiples identidades que se esconden en el pasado y, quizá lo más importante, abren de nueva cuenta el debate por el derecho a la memoria (en un país que, lamentablemente, no puede dejar atrás su desmemoria).

* * *

Referencias bibliográficas

Allende, Isabel. Inés del alma mía. México: Random House Mondadori, 2006.

——. La suma de los días. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Arfuch, Leonor. Crítica cultural. Entre política y poética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Blanco, Marta. La emperrada. Santiago de Chile: Alfaguara, 2001.

Eyzaguirre, Jaime. Ventura de Pedro de Valdivia. Santiago de Chile: Zig zag, 1963.

Gallardo, Juanita. Déjame que te cuente. Santiago de Chile: Planeta, 1999.

Jocelyn-Holt, Alfredo. El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza Histórica. Santiago de Chile: Planeta, 1997.

——. Historia general de Chile. Los Césares perdidos. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

Guerra, Lucía. Mujer y escritura: fundamentos de la crítica feminista. México: universidad Nacional Autónoma de México, Programa universitario de Estudios de Género, 2007.

Lechner, Norbert. Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política. Santiago de Chile: LOM, 2002.

Olea, Raquel (editora). Escrituras de la diferencia sexual. Santiago de Chile: LOM /La Morada, 2000.

Montecino, Sonia. Madres y guachos. Alegorías del mestizaje

chileno. Santiago de Chile: Sudamericana, 1996.

Pons, María Cristina. Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX. México: Siglo XXI, 1996.

Portales, Felipe. Los mitos de la democracia chilena. Desde la conquista hasta 1925. Santiago de Chile: Catalonia, 2004.

Pumar, Carmen. Pedro de Valdivia, fundador de Chile. México: Red Editorial Iberoamericana, 1990.

Sábato Hilda: "Historia en fragmentos: fragmentos de la historia", Punto de vista. Buenos Aires, Número 70, agosto 2001: 41-48.

Salazar, Gabriel y julio Pinto. Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Vernon, Ida Stevenson Weldon. Pedro de Valdivia, Conquistador de Chile. Austin: The university of Texas Press, 1946.

Valdés, Adriana. Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago de Chile: universitaria, 1996.

Valdivieso, Mercedes. Maldita yo entre las mujeres. Santiago de Chile: Planeta, 1991.

Vicuña Mackenna, Benjamín. Los Lisperguer y la Quintrala. Doña Catalina de los Ríos. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.

Vidal, Virginia. Javiera Carrera. Madre de la patria. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

——. Oro, veneno y puñal. Valencia: Brosquil Ediciones, 2002.

[1] Hacemos referencia a los textos de Valdivieso (1991), Gallardo (1999; 2002), Vidal (2000), Blanco (2001), Allende (2006). Sin duda, existen también en la actual novela histórica chilena excelentes textos escritos por varones, que abordan figuras de mujeres históricamente relevantes Algunas de las novelas más significativas en esta línea, son, entre otras, Ay mama Inés (1993), de Jorge Guzmán; y Tres nombres para Catalina (2001) y La doña de Campofrío (2003), de Gustavo Frías.

[2] En el texto Los Lisperguer y la Quintrala, 2ª edición, aumentada y corregida, publicada por la Imprenta El Mercurio en Valparaíso, en 1877.

JAVIERA FIGUEROA MIRALLES

(Licenciada en Lengua y Literatura, universidad de Chile - Chile)

Cansado ya del sol, la culebra memoriosa: (re)creación identitaria a través de la memoria y el duelo

Si estoy en tu memoria

pertenezco a la historia

Grafitti del metro de Santiago

Interpretar Cansado ya del sol (2002) implica adentrarse en un contexto histórico vertiginoso, pues es situarse en una problemática postdictatorial que conlleva al imperativo de la escritura a rescatar memorias olvidadas y borradas. La memoria está compuesta por múltiples factores que hacen de ella un proceso de significación y resignificación complejo, ya que se incorporan vivencias personales y grupales. Por ello, la autora de la novela, Alejandra Costamagna cuenta su experiencia escritural a partir de aquellas vivencias y relatos que marcan la piel:

En el fondo, fueron una serie de cosas que yo empecé a absorber de la historia, de la historia cercana, de la historia de Chile, de los años

70 y 80 y también de mi propio entorno, de cómo yo misma había experimentado desde los recuerdos o desde el testimonio, de lo que escuchaba sobre cómo se había vivido el quiebre social de Chile, y entonces creo que ahí hubo una serie de personajes que existían y que yo los visualizaba en distintas fotografías y testimonios, o escuchando detrás de la puerta las conversaciones en voz baja que siempre oí tanto de mi familia como de otra gente (Martínez, 2008).

Es a partir de aquellos testimonios que la ficción da vida a un tiempo álgido, marcado por un sentimiento de derrota, de desilusión y de miedo. Es aquel tiempo que desintegra cuerpos y triza identidades, generando memorias traumáticas que necesitan del duelo para reconstituir el camino. Por ello, cada acto por recuperar la memoria es, según María Angélica Illanes, una "batalla cultural que sigue a la omnipotencia de la represión; una batalla necesaria, cuya dialéctica confrontacional tiene el poder de romper la parálisis traumática provocada por la acción de las armas" (2005: 12).

De esta manera, las distintas expresiones culturales se encargan de re-escribir el pasado, entendiendo que la escritura de la memoria es un proceso vertiginoso donde se enlazan distintas perspectivas, voces y gemidos, lo que Nelly Richard ha denominado "poéticas de la memoria".

Bajo estas circunstancias, Cansado ya del sol nos muestra a una adolescente que debe (re)crear su identidad a partir de la recuperación y reconstrucción de la memoria. Sin embargo, para poder acceder a la reconstrucción memoriosa, la protagonista tendrá que romper con el Orden Simbólico del Padre[1]. De esta manera, comenzará el duelo de su pérdida y de su trauma. Ello implica un tránsito en la subjetividad, pues Mayra deviene sujeto ante su pérdida, apoderándose así de su identidad trizada.

Mayra, la adolescente que desea encontrar su camino, está marcada por la historia de Manuel, su padre. Ella ha crecido bajo la sombra de este padre que a toda costa pretende ocultar su historia, pues él lleva el peso de la culpa. Es en la dictadura chilena donde él delata a Domínguez, amigo de su pareja, en la conocida "ratonera", donde

los militares “cazan” a las víctimas[2]. De esta forma, Manuel encarna la figura del traidor, entendiendo que la traición es:

La entrega de alguien por alguien –casi como si aquél fuese, meramente, algo– a un tercero, precisamente allí donde entre ambos había o cabía suponer un pacto de fidelidad, un lazo amistoso, fraterno y filial. Sólo habría traición de aquélla o aquél a quien se ha debido –se debería– fidelidad y lealtad (Oyarzún, 2000: 183).

Si la traición se configura a partir del quiebre del pacto de fidelidad, la identidad de quien ha traicionado se resquebraja por completo, pues, como señala Avelar, “La tecnología de la tortura es la producción calculada de un efecto. La delación extraída tiene como objetivo producir en el sujeto torturado un mismo efecto: autodesprecio, odio, vergüenza” (2001: 183). Por lo tanto, a partir del momento de la traición, la vida quedará dividida en un antes y un después, y por ello a Manuel, en la novela, no le cabe más remedio que dejar el orden de este (su) mundo, huir para intentar borrar un pasado que lo tortura y que lo condena al abismo. Es justamente en el día de la traición, cuando Mayra es gestada:

Comenzaste a oler a pólvora y no te ventilaste más. Julieta te miró con recelo, intuitiva ella. Esquivó tus pupilas, se detuvo frente a la ventana para ver el neón. Tú estabas excitado como un perro. Ella abrió, sin saber, las piernas. Justo entonces las abrió, la muy descuidada. Tú entraste y eras una furia. ¿Qué querías? ¿Amar o matar? Julieta no podía adivinar aún que sería ésa, justo ésa, la noche fecunda (Costamagna, 2002: 149).

Julieta, al conocer la verdad, se vuelve loca e intenta acabar con su vida y con el engendro que lleva dentro. Por tanto, desde ese día se plasman en ella las contradicciones que van constituyendo los

rasgos de una identidad que no comprende, adhiriéndose a su cuerpo la vida-muerte, el amor-odio y la locura-lucidez. Es esta la historia de la que Manuel huye, llevando a Mayra a un eterno éxodo por pueblos perdidos de México. Así, la protagonista vive rodeada de hermetismo y aislada de su historia, borrando y silenciando una y otra vez sus numerosas preguntas, pues para Manuel la memoria es un almacén de desperdicios.

Era una costumbre inculcada por Manuel. La memoria es un almacén de desperdicios, decía. Y de tanto escucharlo mi cabeza se vació y empezó a borrar episodios. Yo había estado todos esos años en una especie de pausa, en tránsito permanente (22).

Ella sobrevive para contar y enfrentar una historia que desconoce y en este sentido, el trauma va a incidir en la identidad de la protagonista, puesto que, como señala Elizabeth Jelin, "el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad" (2002: 24). Por ello, la actuación del trauma sirve como anclaje de identidad. Sin embargo, la identidad debe reconstruirse cuando se ha pasado por una experiencia traumática, pues "lo que ocurre no está integrado dentro de la experiencia o es recordado directamente, y el evento debe ser reconstruido a partir de los efectos y rastros"[3], como afirma LaCapra.

Bajo tal despojo de memoria, ocurre otra paradoja, pues la identidad del migrante, según Abril Trigo, se encuentra

escindida entre el aquí-ahora de la nueva realidad cotidiana y el entonces-allá confinado a la memoria (su lugar quedó allá; su tiempo-tempo es el entonces). Todo viaje implica ese doble desplazamiento; las distintas modalidades de migrancia representan quizás algunas de las instancias más dramáticas de esta fractura de las coordenadas tempo-espaciales de la identidad (2000: 282).

Ahora bien, esta paradoja se evidencia en que Manuel obstinadamente intenta borrar de su vida los recuerdos que le enturbian y ensombrecen, pero de esta manera se produce un desajuste en la subjetividad, derivado de que ésta se constituye a través de la intersección del tiempo y del espacio, y se materializa en la praxis social y en el ejercicio de la memoria (Trigo, 2000: 278). Manuel intenta borrarse del mundo y con ello aprisiona a su hija para que no registre su memoria, lo que necesariamente tiene un impacto en la propia identidad. Es ante la (des)memoria y el sentimiento constante del extranjero/a (el ser y saberse ajeno/a de una tierra), que Mayra termina aferrándose a lo único que tiene: Manuel, lo que genera entre ellos una relación de marcado tono edípico, incluso al borde de incesto, que mezcla el aborrecimiento con el deseo, descubriendo que lo que detesta en verdad es su hermetismo, su idea de la memoria y:

su manía de abandonar todo de pronto, de borrarse de vez en cuando, de ser extranjero. Y también mi amoldamiento a su carácter, a su risa, a sus ideas, a su maldita vida transitoria. Y me abrumaría tiempo después saber que yo y Manuel no habíamos sido más que un par de escabullidos (26).

Al respecto, Claudia Martínez señala que hay una clara diferencia y dicotomía entre ambas generaciones, entre los padres y sus hijas, enfrentándose por la temática de la memoria, pues para los adultos,

la mejor solución es el olvido, manteniendo así un orden ficticio que les da seguridad. Su discurso será el del silencio y se obligan a olvidar (como si eso fuera posible); sus hijas, en cambio, entienden que la solución no pasa por ahí y buscarán la forma de rescatar el pasado, apostando la verdad aun cuando intuyen que aquello que se esconde puede ser muy doloroso (2005: 69)[4].

La relación edípica entre padre e hija, lentamente va cambiando cuando llegan a Puerto Escondido, pueblo donde Mayra conoce a Laino. Es este el personaje que va a incidir en un violento cambio en la protagonista, cuando inician una relación de amistad que poco a poco se va plagando de deseo.

Poco antes de llegar al final de la calle vi por primera vez a Laino. Vendía artesanías en el suelo. No sé si fue por su tatuaje de una cruz en la pantorrilla, su color casi más blanco que él mío, su mirada, su pelo corto, muy corto, o qué, pero algo en él me provocó una especie de ternura. Entonces no sabía que era hijo de italianos ni que iríamos juntos a la escuela ni que sería tan importante en mi vida (31).

Laino es quien simboliza el reencuentro con su historia, pues es él quien interroga a Mayra sobre su pasado. Laino tiene conciencia de que la memoria/historia constituye una parte esencial en el sujeto pues, a diferencia de Mayra, él se aferra a su historia, a la historia de amor de sus padres y a la aceptación de ser un extranjero. Por eso se afana por preguntarle a Mayra cuál es su historia. De este modo, es Laino quien abre la compuerta de la verdad, ya que los padres de Laino conocen los dolorosos secretos de Manuel.

Mayra, intentando administrar su sufrimiento, decide que va a averiguar lo que su padre tanto le intenta ocultar. Sin embargo, pese a que desea conocer la verdad, hay algo en ella que se resiste y es lo que ella autodenomina como La Dolorosa. Es justamente su parte agónica, que desprecia toda ayuda, que se refugia en el silencio y en la soledad.

y Laino insistía. “Sácate de una vez esa Dolorosa”. ¿Y cómo iba a dejar yo a mi Dolorosa, si era lo único firme que tenía? Lo demás eran un padre hermético y una foto imaginaria de una madre

imaginaria golpeándome majaderamente la cabeza (87).

Así, La Dolorosa invierte el papel occidental asignado a María, la madre que siente dolor ante la pasión de Jesús. Aquí va a ser Mayra quien padece por las culpas de su padre. Y no sólo va a aflorar esa Dolorosa, sino también actos obsesivos para olvidar esa foto imaginaria y esa truculenta relación edípica. De esta manera, la identidad de la protagonista se va forjando a partir de su relación con el padre, entendiendo que la identidad es un proceso que nunca culmina. En este escenario, la subjetividad de Mayra se articula centralmente desde su corporeidad, pues el cuerpo es la esencia de su encrucijada identitaria. A través de éste va plasmando sensaciones y, mediante una actuación o performance (Butler, 1998), llega a asimilar su cuerpo con distintos animales de sangre fría. El primer animal con el cual Mayra se contrasta es una tortuga, comparándose a ellas por su severa miopía. Sin embargo, más adelante se va a despojar de su apariencia de tortuga, para adherirse a la imagen de una culebra, icono que se mantendrá hasta el final de la novela.

Este proceso decanta cuando Mayra por fin comienza a abrir su almacén de desperdicios, entregándose a su destino, recuperando su pasado. Cuando esto sucede, Mayra comienza a cuestionar su identidad, haciendo preguntas que las contesta el vacío. La crisis identitaria surge al momento de encontrar la carta que le dará un vuelco a su vida, pues la carta anuncia que llega a Puerto Escondido Irene, su desconocida abuela materna. Así Mayra se preguntará: "¿Quién era Irene, quién era mi padre, quién era yo verdaderamente?" (93). Esas sólo eran las primeras gotas de la tormenta.

De esta manera, Mayra accede a dejar de lado, momentáneamente, a la Dolorosa, y con ello reencuentra a Laino y a su verdad. Así se entera de que Manuel ha escrito un libro y este es, justamente, la gota que explota por su cuerpo: Mayra necesita saber y reconstruir los rastros de su historia.

Así, Mayra va rompiendo el Orden Simbólico del Padre, pues resquebraja las últimas zonas de hermetismo y silencio. Luego llega

el día acordado, pero antes de que las palabras se precipiten, los cuerpos de Laino y Mayra se entrelazan inexpertos. La primera ves, concluye ella, es igual a sus existencias: “efímera, ligera” (127). De esta manera, el descubrimiento memorioso va a ir ligado de un descubrimiento sexual. Con la verdad en sus manos enfrenta a Manuel, quiere hablar y el odio se va desbordando por su cuerpo. Pero Manuel no puede, la echa como si fuera una intrusa, ella corre desesperadamente como si la fueran a matar. Corre hasta llegar a su único refugio, la casa de Laino. Este va a ser el espacio donde por primera vez lograr borrar a Manuel de su cabeza, lográndolo a través del goce sexual; así el padre pierde poder sobre la hija, pues el deseo y la necesidad de otro cuerpo ya han sido consumados. Ya tiene la verdad y otra experiencia, ahora sabe que es posible aniquilar la figura del padre.

Por primera vez logré borrar a Manuel. Qué satisfacción. Creí que mi corazón se trizaba, con tanta agitación latía. Laino me mordía las orejas y se deslizaba como reptil dentro mío. Hasta que estallamos y naturalmente recuperamos la quietud. Fue entonces –y no sé muy bien por qué– cuando se lo agradecí (138).

Luego del goce vino la tempestad, pues con la visita de Irene se inicia un proceso de término (o nuevo comienzo) de los tormentos. Y de este modo llega la ineludible confrontación y la postergada confesión:

ahora figurábamos solos: padre e hija, carne y hueso, desperdicios comunes, al fin bajo nuestras sombras. Clemente y yo detuvimos por última vez el tiempo en Puerto Escondido. Mi padre no tuvo otra salida. Yo vi cómo se arrodillaba en el cadalso (143).

Según Pedro Miras, es crucial regenerar el sentido de la existencia a través de la confesión, ya que es “el lazo más profundo que vuelve a

reunir al hombre con su propia conciencia y al prójimo con su vecino. Es la sola condición de la reconciliación interna y externa de nosotros con nosotros mismos, de nosotros con los demás" (2006: 242).

De este modo, Mayra ha logrado lo que quería: las palabras salen de la hermética boca de Manuel. La brutal verdad es destapada. El padre deja su seudónimo para convocar su nombre verdadero, ese nombre que carga con la cruz: Clemente Borra, el traidor, Clemente que borra, (in)clemente borramiento. Por primera vez Mayra lamenta la muerte de su madre, siente su ausencia y su pérdida. Por este motivo, ya no puede volver a ver a Manuel-Clemente, pues siente que "Él debía saldar algo, pagar al menos por su hermetismo, por su traición, por la ausencia de Julieta. Sólo así yo podría comenzar a vivir tranquila. Laino me ayudaría a cobrar" (156). Mayra toma la resolución de no perdonar a su padre, y esta convicción la lleva a idear un plan macabro para fulminar a Manuel, con la ayuda de su fiel amigo. Pero Mayra está muy equivocada, pues Laino no es capaz de hacer lo que ella le pide, y sin su ayuda, su plan sólo se ve plasmado en el último perro, el perro experimento, el perro sacrificio. Sin embargo, ella ha destruido de una forma alegórica a la figura de su padre, y con ello se va liberando del Nombre del Padre. Sin embargo, como no ha podido aniquilar al verdadero sujeto, Mayra siente que no tiene otra salida que irse a Chile con Irene.

Despojándose de todo, incluso del apego a Laino, Mayra viaja a Chile para intentar cerrar las heridas y conocer el mundo don-de alguna vez habitó su madre. Es, de una vez, enfrentar cara a cara su historia, pues uno de los tantos factores para la recreación identitaria pasa por el trabajo del duelo. Ahora bien, Avelar plantea el duelo como una paradoja, ya que resiste su propio logro, pues "el duelo siempre y necesariamente se plantea a sí mismo como una tarea irrealizable" (2000: 288).

Santiago va a ser caracterizado como un gran cementerio, un lugar desconocido que hace de Mayra una extranjera en su propia tierra. Extraviada del mundo, busca los rastros y despojos de su madre. No se cansa de mirar el letrero que marcó la historia de sus padres, el cartel de champagne Valdivieso, ubicado en la calle Bustamante.

Mayra revolverá los cajones hasta encontrar los últimos vestigios de su historia: la casa de reposo donde estuvo Julieta. Así, la adolescente va encontrando los rastros de una identidad fulminada, una identidad que jamás pudo conocer por el peso del destino. Sólo rastros, despojos y un número para identificar una madre ausente: vida y muerte en una caja de cartón. De esta forma, ella comenzaba a recomponer las piezas del laberinto de la vida de su madre, pero no podía concluir el duelo mientras el padre no se rindiera, ya que él no se cansaba de penetrar en la vida de su hija, ya sea a través de cartas o entre sus sueños. Mayra, no obstante, resistía una y otra vez: era una sobreviviente cansada, pero firme para resistir.

Pero toda la agonía culmina con la llegada de un telegrama de Laino que anuncia la muerte de Manuel. Ahí siente la liberación, un paso gigantesco para alcanzar la añorada tranquilidad. Un vuelco inesperado, un cambio repentino que la hace asumir su condición, "pues ya nada podía ser igual. Aunque mis ojos jamás perdieran la miopía, desde entonces enfocarían distinto. Más turbio o más claro, qué importa. Distinto. Ojos huérfanos, territorio liberado" (206).

Desde su nueva orfandad puede asumir su doble pérdida, ya que ha quedado sola en el mundo: sin madre, mejor dicho, madre que nunca la quiso; sin padre, padre que la hace agonizar por su silencio. De esta manera, Mayra resiste una vez más su abatido destino, pero toma conciencia de que su memoria/historia por fin tiene sentido, y está preparada para restituir su camino.

Al enfrentar su historia Mayra viaja al entierro de su padre, pues necesita decirle unas cuantas verdades antes de que se lo trague la tierra. Es ahí donde vemos que la culebra cambia de piel, pues comienza a dejar a esa torturante Dolorosa para convertirse en una mujer que asume su doloso papel en la historia de sus padres, admitiendo ser "La hija de perra" (212).

Por consiguiente, la muerte del padre estalla en significados, pues a través de la muerte, Mayra puede reconstituir su identidad. Si bien es una identidad trizada por su traumática historia, ahora es capaz de apoderarse de ella para concluir que

Ellos estaban muertos y no lo sabían. A mí ya me cansaba ese sol que aún no conocía. Quiere que lo perdone, mi padre. No soy tu madre, padre, le dije. No tengo pan ni pedazo ni ganas de perdonar. Yo quería ser la puta de esta historia y sólo fui la hija, Laino. La hija de perra (212).

Por lo tanto, ha llegado un punto culminante en la realización de este duelo, pues ya ha asumido su doble pérdida. Sin embargo, como ya se ha señalado, si el duelo en sí es irrealizable, la escritura como producción simbólica carga con aquellas paradojas, pero nos invita y exige recordar la pérdida, permitiéndonos con ello abrir nuevas avenidas para el deseo (Dove, 2005: 148).

La escritura, en este momento, se pisa la cola: principio y fin se unen para convocar y nombrar la muerte del padre. Es decir, las palabras sólo se obtienen mediante la destrucción del padre, pues la protagonista nos expresa que es hora de contar su propia verdad. Por tanto, al matar al padre, Mayra se apropia de su voz, quitándole poder a su padre-poeta e incluso ocupando para su escritura los títulos cortos del poemario de su padre[5]. Entonces, matar al padre significa también salir del silencio, y con ello, apoderarse tanto de las palabras como de su memoria/historia.

Mayra, al desnudar todas las verdades sobre su pasado, aniquila la imposición de olvido, destruyendo así la fuente de poder falogocéntrico[6]. Por otra parte, ella se rebela contra la cultura regida por el Orden Simbólico que nos impone la complicidad del borramiento memorioso. Por lo tanto, la protagonista no sólo enfrenta al padre sino también a toda esta época postdictatorial que nos convoca a las recurrentes prácticas del olvido, sobreviviendo para crear una poética de la memoria, que reescribe los residuos que su tiempo tanto desecha. De esta forma, nos entrega una enseñanza memoriosa, según la cual, para poder constituirnos como sujetos y como país, debemos hacer un recorrido por nuestro pasado. Por tanto, la escritura se convierte en una batalla por conservar la memoria, invitándonos a reconocerla para poder (re)crear nuestra identidad.

Mayra, narcotizada por los recuerdos, encuentra su única

posibilidad de sobrevida a través de la escritura y así puede poner fin a su largo infierno. De la mano de Laino logra romper las amarras de su padre y puede, al fin, (re)crear su identidad para construir su propio camino. De esta manera, la culebra se muerde la cola, y con ello representa la poderosa imagen de un ouroboros que es

símbolo de manifestación y de reabsorción cíclica; es unión sexual en sí mismo, autofecundador permanente, como lo muestra su cola hundida en su boca; […] es la dialéctica material de la vida y de la muerte, la muerte que sale de la vida y la vida que sale de la muerte (Chevalier, 1999: 927).

Mayra, como un ouroboros, termina la travesía de su (re)creación identitaria como un viaje que invoca una batalla memoriosa y que convoca las paradojas de un duelo irresuelto. De esta manera, la escritura sale del silencio como la vida sale de la muerte. Sólo a través del paseo circular de la culebra es posible regenerar su camino y darle un sentido a su existencia, y por ello la culebra memoriosa se autofecunda para trasmutar su origen macabro en la germinación de una nueva vida.

* * *

Referencias bibliográficas

Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

——. “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”. En:

Moreiras, Alberto y Nelly Richard (editores). Pensar en/la postdictadura. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.

Butler, Judith. “Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En: Debate feminista. Año 9, Vol. 18, 1998.

Chevalier, Jean. Diccionario de los Símbolo. Barcelona: Editorial Herder, 1999. Costamagna, Alejandra. Cansado ya del sol. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

Dove, Patrick. “Narrativas de justicia y duelo”. En: jelin, Elizabeth y Ana Longoni (editoras). Escritura, imágenes y escenarios ante la represión. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Evans, Dylan. Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires: Paidós, 1997. Illanes, María Angélica. La batalla de la memoria. Santiago de Chile: Planeta, 2005.

Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI, 2002. LaCapra, Dominick. Historia y memoria después de Auschwitz. En: http://www.cholonautas.edu.pe [Consulta: julio 2008]

Martínez, Claudia. “La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”. En: Taller de Letras. Santiago de Chile: N° 37, 2005.

——. “Cerrando círculos, encajando piezas: entrevista a Alejandra Costamgna”. En: http://www.letrasquemadas.cl/entremagnax.html [Consulta: julio 2008]

Miras, Pedro. “Testimonio, secreto, confesión”. En: Richard, Nelly (editora). Políticas y estéticas de la memoria. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.

Moi, Toril. Crítica Literaria Feminista. Madrid: Cátedra, 2006.

Oyarzún, Pablo. “Experiencia y tiempo; traición y secreto”. En: Richard, Nelly (editora). Políticas y estéticas de la memoria. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.

Richard, Nelly. Residuos y Metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Trigo, Abril. “Migrancia: memoria: modernidá”. En: Moraña, Mabel (editora). Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile: Cuarto Propio / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

[1] Lacan señala: “lo que distingue el orden simbólico de la cultura respecto del orden imaginario de la naturaleza es la inscripción de un linaje masculino […] El padre simbólico es también el padre muerto, el padre de la horda primordial que ha sido asesinado por sus hijos. El padre simbólico es también designado como NOMBRE-DEL-PADRE”. (Evans, 1997: 145).

[2] La “ratonera” era una práctica habitual en la época dictatorial chilena. La DINA junto a otros organismos represivos, desarrollaron un procedimiento de detención y desaparición. Ello consiste en que los militares esperan en un determinado lugar, a cualquier persona que sea opositora al régimen militar con el fin de torturarlas o matarlas. Muchas de las víctimas de Detenidos Desaparecidos fueron capturados bajo esta modalidad. En el caso de esta novela, es Manuel quien convoca al próximo ejecutado.

[3] LaCapra, Dominick, Historia y memoria después de Auschwitz. En: www.cholonautas.edu.pe

[4] Claudia Martínez en la entrevista a la autora, señala que Cansado ya del sol sería el reverso o contracara de En voz baja, primera novela de Alejandra Costamagna.

[5] Los títulos cortos que Mayra se apropia son: “Vértigo”, “Hombres tristes”, “Un lugar sin sombras” e incluso el título de la obra de su padre Noche tan larga.

[6] La Teoría feminista sigue los pensamientos de Derrida para deconstruir tanto el logos como el falo, como los ejes que articulan el pensamiento occidental (Moi, 2006: 115).

RUBÍ CARREÑO

(Facultad de Letras / Pontificia Universidad Católica de Chile - Chile)

La puntada y el remiendo: poéticas de la memoria en Violeta Parra

[1]

De memoria

Es primero de Mayo, en Valparaíso. Abajo se escuchan las canciones en tono menor que nos acompañaron entonces. Es una fiesta, un asado con tinto y voces principalmente masculinas. Deben ser cuarentones, pienso, y además, me doy cuenta de que sigo igual que cuando niña, imaginando que bajo corriendo las escaleras y me voy al guitarreo, como si alguna vez pudiera seguirle el ritmo a mi deseo. Escucho la querida presencia del Comandante, a Simón, Bolívar, Simón, y a José Artigas que también tenía razón, los héroes patriamericanos, y también a Silvio, volumen uno, dos y tres, lo conozco desde siempre. Estos deben ser cincuentones, recapacito, porque no viene, por ningún lado la voz de los ochenta, y su pateadura de piedras. Más bien se escucha esa cosa ambigua que tienen los que vivieron antes de la hecatombe, que no se sabe si es que lloran cantando o bien cantan llorando, pero cantan, y en esa ambivalencia, comen, sin culpa, carne en el día del trabajo.

Mis alumnos se rieron cuando les conté que a los doce escuchaba la Cantata Santa María y a Víctor Jara en Escucha Chile acostada en mi cama y tapando el sonido de la radio con las frazadas para que

los vecinos no nos denunciaran[2]. La risa nos separaba en la emoción y, también, era, junto con la música, lo único que nos unía. Para ellos, post muro, post dictadura, post Spivak y sus críticas a la representación de la subalternidad, y parte de un mundo más de cifras que de letras, el gesto era completamente incomprensible. Incluso Richard, sin levantar la mano, me dijo con sarcasmo dosmilero que Inti Illimani era Inti Illi Money, y los Quilapayún, un grupo de universitarios de clase alta que hablaban por los trabajadores.… Son tres para las diez y se acabó el guitarreo y el asado –temprano y definitivamente– y, por ende, concluyo: son treintones de izquierda, con hijos chicos y hermanos grandes.

Estoy en mi cama y prendo mi MP3 para no despertar a mi niño. Suena la Violeta, así le decimos, por ella misma y en la versión sushi bar de Gepe[3]. Me acuerdo del dramaturgo Ramón Griffero: "si ahora hasta la Miriam Hernández puede cantar a Violeta Parra, pero cantarla en el Festival de Viña del 85, ahí es cuando cuenta… si ahora hago un libro best seller, sobre un torturado, es negocio. Si lo haces mientras están torturando gente en la dictadura, es resistencia" (Griffero, 2005). Y claro, le entiendo la indignación, si a todos nos tiene hartos el cuerpo literario infinitamente torturado/ desaparecido/ exhumado ante los ojos de quienes sienten culpa o nostalgia por lo que creen han contribuido a hacer desaparecer. Y como dice Constanza, de menos de veinte años, en clases y su blog, con y contra Fredric Jameson y su idea del pastiche postmoderno: "Violeta sigue sonando en mi I pod…" (Martínez, 2006)[4].

Yo aprendí a leer junto con el cierre de mi escuela de profesoras normalistas y con la veloz quema de libros organizada por mis padres que (no) esperaban a los de allá afuera. Es quizás por esto, que tiendo a concordar tan rápidamente con Alberto Moreiras, Idelber Avelar, Jean Franco, Juan Carlos Pérez, William Thayer, entre otros, en que el Golpe de Estado también fue un golpe a la letra. Sin embargo, pienso también en el i pod de Constanza, y en lo que se aprende por gusto y de memoria, sin mediar fuerza. Esa letra se fue transmitiendo y adquiriendo diversas significaciones según quién, dónde y cuándo recuerda –cantando– las canciones de antes del Golpe, y las actualiza, aunque sea a través de una sola nota, de una sola hebra.

Existe una polifonía que une las últimas composiciones de los artistas antes del Golpe con las producciones más recientes y que mezcla gozosa lo letrado y lo popular. Así, pienso en Mano de obra, de Diamela Eltit recogiendo la metáfora de la unión entre el trabajo asalariado y el artístico presente en Víctor Jara y llevado a una zona de "catástrofe organizada" en el super mercado eltitiano"[5]; en Jorge González de Los Prisioneros visitando la estética poblacional del mismo Víctor en letras y videos, o en Alejandro Zambra que recoge "La Jardinera" de Violeta y la transforma en su Bonsái (2006). En este texto se apropia de "para olvidarme de ti voy a cultivar la tierra" (Parra) como alegoría del trabajo de sublimación que podemos hacer a través de la escritura.

Pero claro, ni Alejandro Zambra ni nosotros adherimos totalmente a la sublimación por la literatura. Digamos que la relación entre sublimación del dolor y escritura es a lo menos compleja y a este respecto me viene a la memoria una frase del libro que me acompañó en la dictadura y en sus lutos: "sin indemnización, ni convencimiento, lo que persiste es su mano enterrada, entierrada bajo la tierra" (Eltit, 1986: 142), las manos de la mano de obra chilena, las de Víctor Jara. Hay muertes violentas de por medio, asesinatos y suicidios, y no existe ni existirá la palabra que les restituya la vida. Como me dijo Paula Miranda, laboriosa de Violeta, "ella se mata porque ve la derrota en el horizonte y, ante eso, pues, Las últimas composiciones; y en el otro suicidio, el de Allende que puso fin a nuestra infancia, la personal y la nacional".

"Viva, el bando liberal, viva Balmaceda, cuyo partido triunfó", se cantaba en el barrio la Chimba en el siglo XIX y luego, Quilapayún (Basta, 1969) la cantó en los albores de la Unidad Popular anunciando el castigo a los "banqueros, explotadores, por usureros". Ahora se canta con la nostalgia de ser la historia jamás actualizada; es que tenemos a nuestro haber una larga tradición poética y política de la derrota. Y sin embargo… hay música que se mueve, que nos mueve… y con Charly cantamos, yo no quiero esta pena en mi corazón… ("Yo no quiero volverme tan loco", García).

Y perdónenme las chiquillas, si es que me salgo del tema, pero es que la literatura chilena no es solo un "momento al que colgar letreros y rejas" ("Los momentos", Gatti), es una tradición de texturas diversas. Se trata

de una tradición que vive y que se expande en las apropiaciones populares, institucionales y estatales, posibles de leer en materiales dispersos como nuestra memoria colectiva, diarios y revistas como La bicicleta, en los conciertos y propaganda política, de modo que, más allá de los archivos clasificados de la literatura chilena, es posible trazar la historia de la escritura libertaria y la historia cultural del grupo que llamaremos, en sentido lato, de izquierda.

Aunque los discos y los libros fueron quemados, la lógica de lo popular y de lo oral, es indestructible. De alguna forma, la canción popular chilena siguió cumpliendo, a pesar de la muerte violenta de sus autores, de las crisis de sus intérpretes, un papel aurático al predecir lo que venía: "Lo que siento en esta ocasión, lo tendré que comunicar, algo triste va a suceder, algo horrible nos pasará" (Advis, 1969) o de acompañar durante toda la dictadura al alma de Chile: Te recuerdo amando, luchando, creando poder popular. Por otro lado, las preocupaciones de Violeta Parra, como me hizo notar la misma Constanza, no distan mucho de las de un intelectual de izquierda posmoderno: seguro solo hay una diferencia de tiempo y de estética entre los neones del supermercado de Eltit y arriba quemando el sol, dijo.

Poéticas de la memoria

Las canciones que actúan como poéticas, en Violeta Parra, son muchas. Sin embargo, "Cantores que reflexionan" (Parra, 1967) es quizás el texto más reconocido como su manifiesto o legado. En este texto de Las últimas composiciones de Violeta Parra, la palabra literaria se autorepresenta como un "azadón que le abre surcos al vivir" y cuya función es "cantarle al hombre en su dolor, en su miseria y su sudor y en su motivo de existir". La canción es parte de una larga tradición de los escritores de izquierda, presente incluso en Antonio Negri, que escogen al obrero, el campesino, el proletario, como un doble de su trabajo y condición de artistas o intelectuales.

Sin embargo, junto con este programa político y estético surgen

otros; las memorias de los pobres, de las mujeres y también, las memorias familiares que se convierten, simultáneamente, en memorias de procedimientos artísticos que se transmiten y actualizan entre las diferentes generaciones.

De este modo, y como afirma en el Libro mayor, su canto será también "una tacita de té" para compartir con la gente del mundo. Es decir, la tradición de ofrecer una taza de té a las visitas, un gesto amoroso de las casas populares que se traslada a la relación del artista con su público. Años después, este gesto será apropiado por las mujeres pobladoras que ofrecerán una taza de té al Papa Juan Pablo Segundo en su visita a Chile en 1987, y que también será la taza de té reducida a una sola bolsa, que fue usada como metonimia de la pobreza en la Franja del No, en la propaganda de la Señora Yolita. También la escritura se autorepresentará bajo la forma de "perfeutos primores", es decir, como un trabajo artístico tan perfecto como popular, con el cual se pueden cantar los "dolores, esperanzas y mudanzas" de "nuestros amargos males" (Décimas, autobiografía en verso).

Las autorepresentaciones de la escritura revelan de este modo, una estética femenina y popular que, lamentablemente, es retribuida con "miseria y padecimiento", que deja muy pobre el bolsillo y que choca con "los cuatro chiquillos a quienes darle el sustento" (Décimas). En ese sentido, en la poética que analizamos, la analogía entre trabajo y escritura, no es solo un recurso político o literario; la de Violeta es, efectivamente, "una guitarra trabajadora", como lo hace notar Víctor Jara en "Manifiesto".

La memoria de la familia es también una memoria de las tradiciones artísticas. Como una hebra de lana roja, el oficio pasa de madres a hijas, de tías a sobrinas y excluye las visiones del arte como una "vocación" (que es como lo entiende Isidora Aguirre, por ejemplo) o como un modo de salvarse del trabajo alienado, ya sea el doméstico o el asalariado, que es como lo ve Mercedes Valdivieso en La Brecha. En estas memorias, el trabajo artístico e intelectual, lejos de ser una inutilidad, como expresa el título de la novela de Edwards, El inútil de la familia, se convierte en la empresa familiar, la forma de ganarse el sustento, como ocurre en el circo, las familias de profesoras, o con los Parra.

Pero volvamos a la hebra. La madre de Violeta es costurera, escamotea retazos y a fuerza de puntadas y de ingenio los convierte en vestidos para ella y sus hermanos:

Hoy día toco el retazo,

mañana le toca al otro.

Así, nos cubre a nosotros

recortando paso a paso;

así abrigó nuestros brazos,

cosiendo, siempre cosiendo,

en su cajón escondiendo

risueña de la ocasión,

vestido multicolor;

te tengo en mi pensamiento (Décimas…, 107).

La hebra de la madre costurera ignorada como objeto de arte, pasa estilizada a los textos-arpilleras de la hija Violeta que es reconocida como parte de la cultura popular y, finalmente, reaparece en el trabajo plástico de la sobrina nieta, Catalina Parra. Así, de hilo en hilo, van pasando los saberes femeninos. La puntada reúne en su artificio retazos dispersos; los sobrantes de los ricos, en la abuela, la cultura campesina que desaparece en la labor de recopiladora de Violeta, o bien, la naturaleza aniquilada, como se observa en el coyote degollado y luego cocido en la obra del mismo nombre, de Catalina Parra.

La puntada adquiere en los textos de las mujeres de la familia Parra su doble acepción, la acción de la aguja que cose los retazos dispersos, pero también es un golpe agudo y penetrante. Esta

puntada y su hilo, es capaz de reunir los fragmentos, pero sin renunciar a mostrar la herida. En ese sentido, repara y denuncia a la vez, acusa y reconstruye artísticamente. Esta versión de la sublimación artística se aleja de otras concepciones en que el arte sería capaz de reconstituir completamente lo perdido. Bajo esta perspectiva, la dictadura, por ejemplo, se justificaría por las producciones artísticas que habría generado, o el genocidio indígena sería irrelevante, en cuanto creencias, arte o ideología mantendrían "vivas" a las distintas etnias.

En el caso de Clarisa, Violeta y Catalina Parra, el arte es puntada y el remiendo denuncia que hay situaciones perdidas o injustas. Esa es la puntada, pero ofrece una reparación que no oculta los hechos; el abrigo del vestido hecho de retazos; el texto-arpillera que recoge las tradiciones que se van perdiendo, el coyote degollado y cosido a la vez. Por otro lado, en culturas donde la injusticia campea, la denuncia también se constituye en un acto social reparatorio. El arte y la ficción se constituyen, entonces, en la salud de los enfermos; la justicia inventada, en la única existente.

La memoria de Violeta, en su recepción crítica y popular

Pero Violeta es también apropiada, es decir, recordada activamente, por otras instancias y discursos. No es casual, y acá el género sexual es relevante, que tanto la dictadura como sus hermanos de sangre, Nicanor y Neruda, la representen de la misma manera y sin ocuparse de su escritura: se trata de la misma "mujer tierra" que aparece en "En mi patria una violeta" (Atria), "la santa de pura greda" (Neruda), "la vecina de la verde selva" (Nicanor Parra). Su trabajo como folclorista y el que sea mujer la dejan en la vereda de la naturaleza, como también le sucede a otra artista ilustre de izquierda, Isidora Aguirre. Mientras ella monta Lautaro –es decir, en la misma época del movimiento juvenil del mismo nombre y en diálogo con la reflexión neocolonial de las escritoras de los ochenta– la dictadura recoge una versión de su Carmela de La Pérgola de las Flores, que consiente a todos aquellos que defendieron sus fundos. Es la imagen nostálgica de la cultura de la

hacienda lo que se privilegia, y no la defensa territorial y laboral de las floristas en un Santiago cuya modernización las excluye.

Pero Violeta también va a existir en sus canciones políticas en peñas universitarias o se alojará en los saberes de la feria artesanal, en serigrafías –3 por cincuenta pesos– junto a Neruda y Víctor Jara. La serigrafía se convierte en los ochenta en la prehistoria de la "chapita del no" y antes, en los setenta, en la chapa visible de la militancia[6]. Sin embargo, Violeta no solo está presente en patios y cunetas, sus textos son rescatados por el trabajo valeroso de críticos como Bernardo Subercaseaux, Marjorie Agosín, María Elena Dolz, Leonidas Morales, quienes, a través de formatos críticos menos proscritos, como los estudios culturales y los estudios de género, logran hacer circular en la academia, cuando todavía era riesgo estético y político, el trabajo de Violeta Parra.

También está en los kioscos, en el cancionero juvenil La bicicleta, donde conocimos desde Los Blops a Los prisioneros, y lugar donde por primera vez leemos en Chile fragmentos de Gracias a la vida, de Bernardo Subercaseaux, publicado originalmente en Argentina. La bicicleta también mostrará el trabajo de críticos en el exilio, como Jaime Concha, o publicará entrevistas a escritores desde Jorge Edwards a Antonio Ostornol. Este lugar de lecciones de guitarra para adolescentes, se constituye en un refugio del pensamiento letrado durante la dictadura. La bicicleta pedalea un cruce entre la crítica académica y la periodística, que no obedece a otra lógica que la de recuperar y continuar, de la mano de la música, la de Violeta, por ejemplo, la historia política y literaria chilena.

¿Es posible recuperar estas intervenciones de la memoria al tiempo presente? Siguiendo un tránsito similar a Violeta, esto es de comunista a feminista, las presidencias del cono sur parecieran ser el ejemplo de que la tortilla se dio vuelta, y que los eternamente expulsados de la ciudad letrada, Evo indígena, Lula obrero, Chávez mulato y la que llamamos la Bachelet, tienen su banda presidencial. Banda que también es musical, y entonces Miriam Hernández, reconocida cantante de derecha, y las esquirlas del dividido grupo Inti Illimani aparecen cantando en el festival de la asunción presidencial[7].

Esta unión entre Miriam Hernández y Michelle Bachelet, podría ser

un ejemplo de la hermandad de género que atraviesa la macropolíticas, y de que la izquierda y la derecha unida jamás serán vencidas, como proponía Nicanor Parra. Sin embargo, ¿cuál es la canción elegida para esta ocasión? No es “La muralla”, si el muro ya cayó. No es “Duerme negrito”, eso sería exotizar al otro, no es el “Pueblo unido”, aunque hay cientos de personas en la calle.

La canción elegida es una de Violeta, la madre de la patria, la popular y rebelde hasta la muerte por pura ingratitud, y entonces la cantante del “hombre que yo amo, sabe que lo amo” y cantante oficial de la derecha, escoge otra canción del mismo tono: “el hombre que yo más quiero, en la sangre tiene hiel, me deja sin su plumaje sabiendo que va a llover”. Y recuerdo las acusaciones de femicidio político efectuadas por Bachelet durante los primeros años de su gobierno.

Así este traspaso aparente de lo macro a lo micro político, que sí obtuvo frutos en los ochenta, en este caso no construye ni desestabiliza: Bachelet saluda con la mano en el pecho e insiste “Estoy contigo”, como rezaba su campaña, y Miriam sigue declarando su amor, ahora en un cierre de fiesta con Violeta/Isabel Parra de música de fondo. Suben juntas al escenario y ambas con una banda, pero a cantar la canción de Los Prisioneros: “corazones rojos, corazones, corazones rojos, mil latigazos, como mil insultos, dame de comer” (Jorge González).

¿Hay algún límite a la violencia? La gente que se ha congregado a celebrar a Bachelet pifia estrepitosamente al Inti dividido, que se llama a sí mismo histórico, y a la cantante, no a la Presidenta, tampoco a Violeta. Ese público pone un límite a una estrategia de mercado que filtra la música y la política, y que quiere hacernos pasar por “albertíos”.

Nosotros hemos dicho que la canción popular ha alertado a la historia y acompañado a las colectividades que cantan canciones con buena letra durante todo este tiempo; también, que ha contribuido a recoger los fragmentos y pedazos de su historia, denunciando con puntada roja, todas las heridas. Su revolución es de un orden diferente. Recuerdo la grabación de Mercedes Sosa de “Volver a los diecisiete” en concierto. Ante el verso de temática amorosa, que es lo que las dictaduras y también los gobiernos de la

concertación han propiciado, el público aplaude espontáneamente y se reapropia del verso “(el amor) detiene a los peregrinos, libera a los prisioneros”, dándole al relato amoroso un sentido contra el exilio y la cárcel. En este gesto, el amor también es liberado de su condición reducida a lo romántico y adquiere, como la misma obra de Violeta sugiere, connotaciones de amor por la humanidad. Esto es, y como el origen de la palabra revolución indica, la posibilidad de volver a desear:

Permiso para cortar

la flor del comprendimiento,

la yerba de la esperanza,

la hojita del sentimiento.

La yerba de la esperanza

La hojita del sentimiento.

* * *

Referencias bibliográficas

Advis, Luis. Cantata popular de Santa María de Iquique. 1970.

Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Edwards, Jorge. El inútil de la familia. Santiago de Chile: Suma de

Letras, 2006.

Eltit, Diamela. Por la patria. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

——. Mano de obra. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

Franco, Jean. Decadencia y caída de la ciudad letrada. Barcelona: Debate, 2003.

Gatti, Eduardo. Los Momentos. En Eduardo Gatti. [Casette] Santiago de Chile: SyM, 1982.

Griffero, Ramón. “Ahora hasta la Miriam Hernández puede cantar a la Violeta Parra”. Con tinta negra. Entrevista por Carolina Ayala y Aldo Vidal http://www.periodismo.uchile.cl/contintanegra/2005/3/entrevistagriffero.html

Jameson, Fredric. “Third World Literature”. En: Social Text, N° 27, 1986.

——. Postmodernismo o la lógica cultura del capitalismo tardío. Barcelona: Paidos, 1991.

Jara, Víctor. “Plegaria a un labrador”. En: El derecho de vivir en paz. Santiago de Chile: Dicap, 1971.

——. “Quién me iba a decir a mí”. La población. Santiago de Chile: Dicap, 1972.

Los Prisioneros. Grandes éxitos. [Casette]. Santiago de Chile: Emi Odeon Chilena, 1991.

Martínez, Constanza. “y Violeta Parra suena en mi i pod” La costa brava. http://lacostabrava.wordpress.com/2007/05/15/y-violeta-parra-suena-en-mi-ipod/

Morales, Leonidas. Figuras literarias, rupturas culturales: (modernidad e identidades culturales tradicionales). 1a. ed. Santiago de Chile: Pehuén, 1993.

Neruda, Pablo. “Violeta Parra”. Décimas: autobiografía en verso. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Opazo, Cristián. “Genealogía de un intelectual burgués”. Documento de trabajo, Proyecto 1051005, 2006.

Parra, Nicanor. “Defensa de Violeta Parra”. En: Obra gruesa. Texto completo. Santiago de Chile: universitaria, 1969.

Parra, Violeta. Las últimas composiciones de Violeta Parra. [Single]. Santiago de Chile: RCA, 1966.

——. Décimas: autobiografía en verso. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

——. El libro mayor de Violeta Parra. Madrid: Ediciones Michay, 1985.

Ponce, David. “Gepe”. musicapopular.cl http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1417 (consultada 1 de julio 2009)

Thayer, Willy. La crisis no moderna de la universidad moderna. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996

Zambra, Alejandro. Bonsai. Barcelona: Anagrama, 2006.

[1] Este trabajo es parte del Proyecto Fondecyt 1080492 Luces brotaban: autorrepresentaciones de la letra en la canción popular y literatura chilena (19602010), del que soy investigadora responsable.

[2] “Escucha Chile” fue un programa que transmitió Radio Moscú para la disidencia chilena mientras duró la dictadura. Permitió transmitir el pensamiento de los comunistas chilenos en el exilio, pero también, y pensando en públicos más amplios, logró difundir la música y cultura popular de izquierda, prohibida por decreto por el Gobierno Militar.

[3] Gepe es el seudónimo de Daniel Riveros, cultor de una fusión entre folclor y pop (ver entrada de Musicapopular.cl).

[4] Constanza se refería a la propuesta de Fredric Jameson en Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado en la que se postula la reapropiación del pasado solo como pastiche.

[5] Las manos en Víctor Jara están presentes en sus canciones como una metonimia del trabajador y del artista. Así aparece en "Plegaria a un labrador" en la que se explora el potencial revolucionario de ambos sujetos sociales: "levántate y mírate las manos/para crecer estréchala a tu hermano/juntos iremos unidos en la sangre/ hoy es el tiempo que puede ser mañana". También en la canción de amor "Quién me iba a decir a mí" del álbum La población, en que artista y trabajador solo tienen sus manos como "capital" y formas de construir la vida. En Mano de obra, no es el amor o la revolución la que une a trabajador y artista sino que su situación de servicio mal pagado en una sociedad que se representa como supermercado.

[6] La chapa del "No" que se adhería al cuerpo o a las mochilas fue creada para manifestar una disidencia pública frente al régimen de Pinochet. Como el pez de los cristianos, sirvió para reconocernos y agruparnos a la vez que manifestar pacíficamente nuestro "No".

[7] Me refiero a la fiesta popular realizada en la Plaza de la Ciudadanía frente a la Moneda, de asunción de la Presidenta Michelle Bachelet, "Canta América, Canta", realizada el 12 de marzo del 2006 y en la que participaron Illapu, DJ Méndez, Inti Illimani, Kudai, Pedro Aznar, Gilberto Gil, entre otros.

LAS AUTORAS

* * *

ALICIA SALOMONE

M.A. en Historia y Doctora en Literatura, es profesora del Departamento de Literatura y del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la universidad de Chile. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura (Buenos Aires: Corregidor, 2006), Nosotras… y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni, en colaboración con Mariela Méndez y Graciela Queirolo (Buenos Aires: Alfaguara, 1998), Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas 19201950, en colaboración con Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004) y Postcolonialidad y nación, en colaboración con Grínor Rojo y Claudia Zapata (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003).

LUCÍA GUERRA

Catedrática de Literatura Latinoamericana en la universidad de California, Irvine. Libros de crítica: La narrativa de María Luisa Bombal, Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista, Texto e ideología en la narrativa chilena y La mujer fragmentada: Historias de un signo (Premio Casa de las Américas 1994). Es autora de los siguientes textos de ficción: Más allá de las máscaras (novela), Frutos extraños (libro de cuentos que recibió el Premio Letras de Oro, auspiciado por el gobierno de España y la universidad de Miami en 1991 y el Premio Municipal de Literatura en Chile en 1992), Muñeca brava (novela publicada en inglés bajo el título The Street of Night), Los dominios ocultos (libro de cuentos) y Las noches de Carmen Miranda (novela). También ha recibido el Primer Premio en Concurso Internacional de la revista Plural en México (1989), Primer Premio en Bienal Cuento (1995) y Premio Gabriela Mistral (1997) otorgado por Coté des Femmes

Editions en Francia. Sus textos han sido traducidos al inglés, alemán, italiano, portugués y sueco.

ÁNGELA PÉREZ ASTETE

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica mención Literatura y Licenciada en Educación y Pedagogía (u. de Chile). Actualmente es Becaria Conicyt en el Magíster de Literatura en la universidad de Chile. Ha participado de diversos seminarios. Fue tesista en el proyecto DI código: SOC 06/23-2 Título: “Identidades femeninas y representaciones urbanas en la literatura de mujeres latinoamericanas y caribeñas del siglo XX”, Investigador responsable: Natalia Cisterna. Se desempeña como investigadora y co-editora del proyecto de compilación crítica de la Obra Completa de Marta Brunet, en universidad Alberto Hurtado.

AINHOA VÁSQUEZ MEJÍAS

Licenciada en Letras Hispanoamericanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Literatura Latinoamericana (universidad Nacional Autónoma de México). Su tesis de licenciatura fue desarrollada en el marco del Proyecto Fondecyt 1051005 “Memorias del 2000: Literatura Chilena y Globalización” a cargo de la Doctora Rubí Carreño Bolívar. En su tesis de maestría aborda la erótica del femicidio en la narrativa de Roberto Bolaño.

LORENA AMARO

Doctora en Filosofía y Magíster en Teoría Literaria. Académica del

Instituto de Estética de la P. universidad Católica de Chile, trabaja en el ámbito de la literatura chilena e hispanoamericana. Investigadora responsable del proyecto Fondecyt Iniciación 1108008 “Textos autobiográficos en el campo literario chileno: construcciones identitarias y voces alternas” (20082010). Es autora del libro Vida y escritura (Santiago de Chile: Ediciones uC, 2009) y editora y coautora de Estéticas de la intimidad (Santiago de Chile: Instituto de Estética uC, 2009). Ha publicado textos críticos en diversas revistas chilenas y extranjeras.

KAREM PINTO

Magíster en Literatura (u. de Chile), actualmente cursa el Programa de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos (u. de Chile). Ha participado como colaboradora en diversos proyectos de investigación DI (u. de Chile) y Fondecyt. Su línea de trabajo académico se concentra en el estudio de la producción poética de mujeres latinoamericanas.

GILDA LUONGO

Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Investigadora Asociada de la universidad de Chile. Artículos recientes: “El pasado no pasa, pesa, o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos. (Chile: antes-después de la dictadura)”, Revista Nuevo Mundo, (noviembre, 2009), http://nuevomundo.revues.org/57733; y de próxima aparición: “Gino(geo)grafías. Escrituras de viaje en la primera mitad del siglo XX”, en Viajeras entre dos mundos, Lima, CEMHAL (diciembre 2010).

NATALIA CISTERNA

Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana (u. de Chile), es académica del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la universidad de Chile. Ha desarrollado diversos proyectos de investigación relativos a la producción escritural de mujeres latinoamericanas. Además ha publicado diversos artículos y los libros: Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas 19201950, en colaboración con Alicia Salomone, Gilda Luongo, Darcie Doll y Graciela Queirolo (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004) y América latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías (Santiago de Chile: u de Chile-LOM), en colaboración con Lucía Stecher.

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

Doctora en Literatura Chilena y académica de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus trabajos ligan la literatura con la cultura chilena. Es autora de Tinta de sangre: Narrativa policial chilena del siglo XX (Santiago de Chile: Ediciones universidad Cardenal Raúl Silva Henríquez, 2009), en colaboración con Clemens Franken. Actualmente es la investigadora responsable del proyecto Fondecyt “Representaciones de la ciudad en la poesía chilena posgolpe”. Ha sido invitada como profesora visitante a la universidad de Leipzig (2009, Alemania). Sus artículos pueden encontrarse en las indexaciones ISI y Scielo.

ALIDA MAYNE-NICHOLLS

Periodista y Licenciada en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile). Su tesis de licenciatura, que se centró en la obra autobiográfica de la escritora chilena María Flora yáñez, se tituló

“Nombre propio y construcción ficcional en Visiones de infancia e Historia de mi vida”. Actualmente cursa el programa de Magíster en Literatura de la PuC.

JAVIERA FIGUEROA MIRALLES

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica mención en Literatura en la universidad de Chile. Actualmente cursa el programa de Pedagogía para Profesionales en la universidad Alberto Hurtado. Tesista del Proyecto DI (universidad de Chile) 07/16-2: “Memoria, política y género en escrituras del Cono Sur (1973-2007)”, que dirigió Alicia Salomone.

GILDA WALDMAN

Doctora en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeña a su vez como Profesora-Investigadora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, universidad Nacional Autónoma de México. Sus últimas publicaciones “Democracia e institucionalidad en chile. una memoria para desarmar”, en judit Bokser y Saúl Velasco (editores): Identidad, sociedad y política, universidad Nacional Autónoma de México, 2008, “El rostro en la frontera”, en Emma León (editora). Los rostros del otro, Anthropos, 2009, “Violence and Silence en Dictatorial and Postdictatorial Chile: The Noir Genre as a Restitution of the Memory and History of the Present”, Latin American Perspectives, Issue 168, Volume 26, Number 5, September 2009, “¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión”, en Lorena Amaro (editora): Estéticas de la intimidad, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

RUBÍ CARREÑO

Doctora en Literatura (universidad de Chile). Se desempeña como Profesora de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es autora de los libros Leche Amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Cuarto Propio, 2007) y de Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente (Cuarto Propio, 2009). También es editora de Diamela Eltit: redes locales, redes globales (Vervuert, 2009). Ha publicado diversos artículos sobre género, estudios culturales y narrativa chilena en revistas especializadas y como capítulos de libros.